Repertorium für kunstwissen...

rch, 1887

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I. E.

IX. Band.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1886.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

IX. Band. 1. Heft.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1886.

Die Monogrammisten A G und W x H in ihrem Verhältniss zu einander.

Von **Max Lehrs.**

Diese beiden Kupferstecher, welche gemeinhin *Albrecht Glockenton* und *Wolf Hammer* genannt werden, ohne dass sich jene Namen auf mehr als leere Vermuthungen stützten, sind aus Martin Schongauer's Schule hervorgegangen. An künstlerischen Qualitäten von sehr ungleicher Bedeutung, werden sie ihren Platz in der Kunstgeschichte gleichwohl nebeneinander einnehmen. Ihre Arbeiten beweisen, dass sie Zeitgenossen waren, und machen es in hohem Grade wahrscheinlich, dass zwischen ihnen ein Abhängigkeitsverhältniss bestanden habe.

Der Meister A G documentirt sich in seinen Arbeiten als der talentvollste Schüler Martin Schongauer's, der seinem grossen Vorbilde in Zeichnung und Stichweise sehr nahe kommt. Seine Stiche zeichnen sich in frühen Drucken durch einen nur *ihnen* eigenthümlichen feinen Silberton aus, und auch abgesehen von den Copien nach Schongauer, die er mit einer für seine Zeit ungewöhnlichen Genauigkeit ausführte, zeigt er sich in eigenen Compositionen als ein bedeutender Künstler.

Die frühen Arbeiten des A G (d. h. die nach der Technik am frühesten entstanden sein müssen, da er nie ein Datum auf seinen Stichen anbrachte), tragen kein Monogramm. Man erkennt sie dessenungeachtet an den Eigenheiten der Zeichnung, welche bereits alle Merkmale der späteren Stiche von seiner Hand aufweist. Besonders charakteristisch, neben den geraden in Häkchen endigenden Knickfalten, sind für ihn die Köpfe mit dem am Schädel eng und glatt anliegenden Haar, das an den Schläfen in übertriebener Lockenfülle nach beiden Seiten flattert. Wo er nicht Schongauer copirt hat, erkennt man den Monogrammisten A S meist auch ohne weitere Prüfung der Technik an *dieser* Eigenthümlichkeit. Obschon der Meister, wie oben bemerkt, keines seiner Blätter mit einer Jahreszahl versehen hat, kann man die

älteren Arbeiten doch annähernd durch zwei Jahreszahlen begrenzen. Es sind sechs Stiche, welche kein Monogramm tragen und die ungefähr zwischen 1479 und 1482 entstanden sein müssen. Vier von ihnen finden sich nämlich in den Würzburger Missalien von 1479, 1481 und 1482, mit deren Illustration der Meister A G ausschliesslich betraut gewesen zu sein scheint, bis die zum Schmuck der Missalien bestimmten Kupferstiche um die Wende des Jahrhunderts durch billigere und kunstlosere Holzschnitte ersetzt wurden.

In Nachfolgendem möge eine Zusammenstellung der Stiche des Monogrammisten A G Platz finden, ohne dass dabei eine chronologische Reihenfolge angestrebt werden sollte, wenngleich die unbezeichneten Blätter den mit dem Monogramm versehenen voraufgehen [1]).

I. Unbezeichnete Stiche.

1. Wappen des Fürstbischofs Rudolf II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg.

131 : 124 mm. B. X. 57. 35. P. II. 128. 30. Im Missale von 1479, wo sich der Stich auf Bl. 38 am Fusse des Privilegiums vom 20. Sept. befindet. Ziemlich unbeholfene Arbeit und nach Passavant fast nur contourirt. In demselben Missale befand sich unmittelbar vor dem Kanon eine Darstellung des Gekreuzigten, welche C. Becker in Naumann's Archiv II. p. 185. Nr. 2 anführt, ohne sie zu beschreiben, da dieselbe in dem einzigen seiner Zeit noch in Würzburg erhaltenen Exemplar fehlte. Neuerdings ist das Missale von 1479 in der Universitätsbibliothek zu Würzburg nicht vorhanden.

2. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg.

172 : 197 mm. Pl. W. gekrönter Ochsenkopf. (Dresden.) B. X. 56. 34. P. II. 128. 32. Lichtdruck bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter. Lief. I. Bl. 7. Fig. 21, 22. Berlin. Dresden. Frankfurt a. M. London. Wien, Alb. u. Hofbibl. Würzburg. Auct. v. Derschau (1825). Böhm (1865). T. O. Weigel (1872). Eugen Felix (1885).

Bartsch giebt irrigerweise an, dass sich dieser Stich im Missale von 1479 finde. Er verwechselt ihn mit dem vorhergehenden Blatt. Fr. v. Bartsch weist sodann auf ein Psalterium cum canticis et hymnis,

[1]) Die Aufzählung der bekannten Exemplare kann selbstverständlich auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch machen. Jedoch sind die wichtigsten öffentlichen Sammlungen von Basel, Berlin, Dresden, München, Wien, London und Paris berücksichtigt. Bei den Maassen wurden die Angaben: Pl. — Plattengrösse, Einf. — Einfassungslinie, Bl. — Blattgrösse, beigefügt, wo der Verfasser die Blätter selbst messen konnte.

gedruckt von Sensenschmid und Reyer, gr. fol., ohne Jahr, hin, in welchem sich der Stich gegenüber dem ersten Blatt finden soll. Auch Ad. Bartsch erwähnt dieses Buches, ohne indess den Titel anzugeben. Bei Panzer und Hain wird es nicht aufgeführt.

Das Wappen erscheint zuerst im Missale von 1481 auf der Rückseite von Bl. 9, dessen Vorderseite das vom 8. November 1481 datirte bischöfliche Privilegium für Jeorius Ryser enthält. Es beruht daher auf einem Irrthum, wenn Becker im Kunstblatt von 1845 p. 342 sagt, das Missale von 1481 enthalte einen Holzschnitt aus Wohlgemuth's Schule. Ein solcher kommt erst in dem Missale von 1495 vor, wie aus der reichen Sammlung von Würzburger Missalien ersichtlich, welche die Kgl. Universitätsbibliothek daselbst bewahrt. Nach Reuss, Serapeum I. 102. soll sich ein Holzschnitt schon im Missale von 1493 finden [2]).

Der Stich von 1481 kehrt auch im Missale von 1484 und sogar noch in einem von 1491 wieder. Becker beschreibt in Naumann's Archiv II. 186. 3. einen Kupferstich aus dem Missale von 1481 — im Widerspruch mit seiner früheren Mittheilung über einen Holzschnitt — und sagt dann weiter unten von dem gestochenen Wappen im Missale von 1484, dasselbe sei in Composition und Grösse dem in der Ausgabe von 1481 ganz gleich. Der Stecher sei ein geübter Künstler ebenfalls aus Schongauer's Schule, welcher in der Behandlung der Köpfe eine ungemeine Milde und Lieblichkeit des Ausdrucks zeige. Becker scheint danach nicht bemerkt zu haben, dass beide Stiche von einer Platte herrühren und sich nur durch die Qualität des Abdrucks unterscheiden.

Im Missale von 1484 befindet sich das Wappen auf Bl. 9 am Fusse des Privilegiums vom 11. März 1484 für Jeorius Ryser. Das Exemplar der Weigeliana stammte aus diesem Missale und war heraldisch richtig tingirt. Es kam 1872 für 52 Thlr. an Eugen Felix und wurde 1885 für 240 Mk. von Thibaudeau erworben. Willshire beschreibt den theilweise colorirten Abdruck im British Museum unter den Arbeiten der Schule des Meisters E. S.

3. Christus am Kreuz.

266 : 178 mm. Einf. 276 : 185 mm. Pl. II. 127. 28. ibid. 220. 76. ibid. 274. 1. Berlin. Dresden. Nürnberg. Paris. Wien, Alb. Würzburg. R. Weigel, Kunstlagerkat. 80 Thlr. Meyer — Hildburghausen (1858) 5 Thlr. 15 Ngr. Liphart (1876) 900 Mk. T. O. Weigel (1872) 92 Thlr. an das German. Museum. Eugen Felix (1885) 50 Mk.

---

[2]) Ausführliche Mittheilungen verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Stamminger, Bibliothekar an der K. Universitätsbibliothek zu Würzburg.

Dieser Stich befindet sich im Würzburger Missale von 1481 unmittelbar vor dem Kanon. Er ist gewöhnlich, wie das ganze Missale, auf Pergament gedruckt und hat im Unterrande zwei Zeilen lateinischen Text:

Et pacē tuā nostris cōcede tēporibus et famulū tuū
Epm̄ nrm̄ cū vrl9 sibi cōmissis ab om̄i aduersitate custodi.

Passavant hat über dies Blatt eine heillose Verwirrung angerichtet. Er beschreibt den Stich an drei verschiedenen Stellen, ohne die Identität der drei Blätter zu bemerken. Zuerst führt er ihn richtig im Werk des Monogrammisten A G auf und sagt dort, der Stich sei in seinen Haupttheilen nur eine Copie nach dem schönen niederländischen Stich des Meisters der Boccaccio-Illustrationen, die späteren Abdrücke auf Papier seien viel geringer, und später mit dem Monogramm Schongauer's versehen worden. Diese Bemerkungen enthalten nicht weniger als drei Irrthümer, denn erstens ist unser Stich keine Copie nach dem Boccaccio-Meister, sondern Passavant hat vermuthlich auf Grund einer älteren Notiz die beiden Berliner Abdrücke dem Boccaccio-Meister zugeschrieben und sie später richtig dem A G gegeben, ohne zu bemerken, dass es sich in beiden Fällen um denselben Stich handele. Er hätte dies schon aus der Uebereinstimmung der angeblichen Abdrucksverschiedenheiten ersehen können, denn auch von dem Stich des Boccaccio-Meisters sagt er p. 274, Nr. 1, dass die späteren Abdrücke von der retouchirten Platte ein sehr rauhes Aussehen haben und Schongauer's Monogramm tragen. — Hier steckt der zweite Irrthum, denn der Berliner Abdruck auf Papier ist der weitaus bessere und frühere, und die Chiffre Schongauer's ist eingezeichnet. Von einer wirklichen Abdrucksverschiedenheit kann demnach nicht die Rede sein, und auch Passavant's Angabe auf p. 127, dass die späteren Abdrücke auf Papier gezogen seien, erweist sich als irrig. C. Becker beschreibt den Stich in Naumann's Archiv II. 186. 4. nach einem Papierabdruck, der sich in einem durchaus auf Papier gedruckten Missale von 1481 befand. In Berlin ist, wie gesagt, der Papierabdruck der frühere und ebenso vortrefflich wie der Abdruck auf Pergament in Dresden. Dagegen kommen Drucke von der stark abgenutzten Platte auf Pergament vor, wie das Exemplar der Sammlung Eugen Felix bezeugt. — Passavant führt den Stich dann noch ein drittes Mal p. 220 Nr. 76 unter den Anonymen an und zwar nach dem Dresdener Abdruck, der sich bis 1883 unter den anonymen Stichen befand. Er erwähnt dann einen sehr ähnlichen von Zani beschriebenen Stich im Pariser Cabinet, der im Unterrande noch eine Inschrift trägt und vielleicht mit dem Dresdener identisch sei. Auch dieses Blatt ist ein Abdruck der Composition von A G aus dem Missale

von 1481 und zwar mit dem Text im Unterrande, der gewöhnlich abgeschnitten ist.

4. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg.

92 : 92 mm. Pl. P. II. 128. 31. Lichtdruck bei Warnecke, Herald. Kunstblätter. Lief. III. Bl. 53. Nr. 195. Bamberg. Dresden, Samml. des Prinzen Georg (2 Exemplare). Würzburg. R. Weigel, Kunstlagerkat. 4 Thlr. Auct. Rumohr (1846). Beresoff (1882) 50 Mk.

Dieser zart ausgeführte Stich, dessen Manier schon ganz den bezeichneten Arbeiten des A G entspricht, findet sich in der Agenda ecclesiastica dioecesis herbipolensis (kl. fol.) auf der Rückseite von Bl. 2 unmittelbar unter dem Privilegium vom Sonntag Trinitatis 1482. R. Weigel giebt im Lagerkat. Nr. 10124 irrig an, dass der Stich aus einem Missale von 1485 stamme. Die kleinen Wappen dieser quadratischen Platte unterscheiden sich von den grösseren aus dem Missale von 1481 namentlich dadurch, dass die Helmdecken minder reich sind, und dass der Bischof keine gemusterte Casel trägt, keine Edelsteine an der Mitra und am Stab kein Sudarium hat. Auch die Engel sind anders bewegt.

5. Wappen des Domcapitels zu Mainz und des Erzbischofs Dietrich II. Grafen zu Ysenburg.

179 : 179 mm. Bl. P. II. 151. 47. Lichtdruck bei Warnecke, Herald. Kunstblätter. Lief. I. Bl. 4. Nr. 13. und bei Wessely, Das Ornament. Bd. I. Bl. 24. Nr. 47. Berlin. Dresden.

Dieser Stich wurde nach Becker für das Mainzer Missale von 1482 verwendet. Passavant beschreibt ihn unter den anonymen Arbeiten der Schule Schongauer's. Das Blatt kann aber nach dem Typus des Engels und der Stichweise nur eine frühe Arbeit des Monogrammisten A G sein. Die Platte war ursprünglich wohl quadratisch. Das Dresdener Exemplar, welches auf der Rückseite 20 Zeilen lateinischen Text enthält, ist silhouettirt, das Berliner, rechts und links fast bis an die Wappen verschnitten, misst nur 156 : 141 mm.

6. St. Georg.

113 : 173 mm. Pl. W. Adler (Dresden). B. VI. 142. 52. P. II. 112. 52. Photographie von Braun Nr. 246. (Dresden.) Basel. Berlin. Dresden. Hamburg. London. München. Wien, Acad., Alb. und Hofbibl., sowie in vielen anderen Sammlungen. Auct. v. Quandt (1860) 10 Thlr. 10 Ngr. Sotzmann (1861) 19 Thlr. Durazzo (1873) 265 fl. Firmin-Didot (1877) 350 Frcs. Enzenberg (1879) 201 fl. Oppermann (1882) 250 Mk. etc. etc.

Bartsch nahm diesen Stich zuerst in Schongauer's Werk auf,

Fr. v. Bartsch sprach ihn aber mit Recht bereits dem Colmarer Meister ab, indem er annahm, dass nur die Composition von ihm herrühre, und Passavant ist ihm darin gefolgt. Das Blatt ist offenbar von A G gestochen, dem es auch v. Seidlitz (Repert. f. K. VII. p. 178. Anm. 11.) zuzuschreiben geneigt ist. Die Behandlung stimmt sehr gut zu der Darstellung des Gekreuzigten im Würzburger Missale von 1481. Die Landschaft mit dem sich zwischen bergigen Ufern zum Hintergrund ziehenden Gewässer, die Zeichnung der überhängenden Felsen ist nahezu dieselbe. Der etwas eingedrückte Typus des Ritters und sein überlanges im Winde flatterndes Lockenhaar finden sich beim Johannes auf dem angeführten Stich wieder. Auch die Technik stimmt bei beiden Blättern überein. Der Adler endlich kommt als Wasserzeichen etwas grösser in der grossen Kreuztragung B. 15. vor. Durch die Urheberschaft des A G erklärt sich auch der Schongauer'sche Schulcharakter des Blattes, und man braucht es nicht auf eine Zeichnung des Meisters zurückzuführen.

II. Bezeichnete Stiche.

7. Christus am Kreuz.

276 : 189 mm Einf. W. Krone (Dresden). B. VI. 349. 14. Photographie von Braun Nr. 179 (Dresden). Dresden. Frankfurt a. M. London, Brit. Museum und Coll. R. Fisher. Wien, Alb. und Hofbibl. Würzburg. Auct. Sternberg-Manderscheid (1838) 7 Thlr. Bause-Keil (1859). Böhm (1865).

Dieser Stich findet sich im Würzburger Missale von 1484 vor dem Kanon. Die Abdrücke aus dem Missale sind viel schärfer als die späteren Einzelblätter. Die Arbeit gehört zum Besten, was A G gestochen hat. Das Monogramm weicht ein wenig von der gewöhnlichen Schreibweise ab.

8. Die Anbetung der Könige.

145 : 354 mm. Pl. B. VI. 344. 1. München. Wien, Alb. u. Hofbibl. Fragmente in Amsterdam, Berlin, London und Wien, Hofbibl. Auct. Winckler (1802), Fries (1824), Cerroni (1827), jetzt in der Wiener Hofbibl. Wilson (1828). Linke Hälfte des Blattes: Auct. von Quandt (1860) 4 Thlr. Böhm (1865).

Dieses köstliche Blatt ist wohl die anmuthigste Composition des Meisters und gibt in technischer Hinsicht den Arbeiten Schongauer's nichts nach. Leider sind die meisten Exemplare zerschnitten. Abdrücke von völliger Reinheit und vollkommener Erhaltung finden sich in den beiden Wiener Sammlungen. Die Platte wurde später durch eine rohe Retouche gänzlich verunstaltet.

9—20. Die Passion.

Folge von 12 Bl. c. 150 : 112 mm. Pl. B. VI. 345. 2—13. Bartsch kennt nur zwei Plattenzustände. Es gibt deren jedoch vier:

I. Vor der Retouche, von äusserster Zartheit und Reinheit des Drucks. W.[3]) Dresden. Gotha. London. München. Wien, Alb. und Hofbibl.[4]).

II. Retouchirt und mit Hinzufügungen des Retoucheurs bei einigen Blättern. Auf der Rückseite deutscher Text. Diese Retouche wurde, wie aus dem Charakter des auf Blatt 3 hinzugefügten Engels hervorgeht, nicht vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgeführt.

III. Vollständig retouchirt von der Hand des Monogrammisten $, der die grösstentheils ringsum verkürzten Platten in grober Weise aufstach und nicht nur die Feinheit der Originalarbeit gänzlich vernichtete, sondern auch überall unwesentliche Einzelheiten hinzufügte. Er setzte sein Zeichen in die rechte untere Ecke jedes Blattes[5]). — Zum Ueberfluss fügte der Retoucheur noch eine schwache Copie nach Dürer's Holzschnitt B. 35, der Ausstellung Christi aus der kleinen Passion, bei mit Weglassung des in der Mitte sitzenden Mannes und anderen Veränderungen. Die Chiffre $ befindet sich hier unten in der Mitte. Das Monogramm Dürer's fehlt. Ohne Text auf der Rückseite. Complet in Dresden. W. Thor mit zwei Thürmen[6]).

IV. Mit Text auf der Rückseite als Illustrationen eines Buches: »Historia Von Dem Bittern leiden sterben vnd frewdenreichen Aufferstehung vnsers Hochverdientn erlösers und Haillands Jesu CHrist etc. etc. . . . . . Verlegt Durch Johann Wilhelm frisaeum Buchbinder in Tübingen M . D . C . XXXI.«

Diese Ausgabe enthält, soviel ich nach dem Exemplar im Stuttgarter Cabinet constatiren konnte, nur 8 Blätter der Folge, nämlich

---

[3]) Als Wasserzeichen finden sich im I. Etat ein gothisches p mit Blume (Bl. 3, Dresden Bl. 7, München), die hohe Krone (Bl. 5, Albertina) eine andere hohe Krone von eigenthümlicher Form (Bl. 6, ebenda), ein Wappen mit zwei gekreuzten Balken, darüber ein Schlangenstab (Bl. 1. 2. 3. 4. 5. 11. München), der Ochsenkopf mit der Schlange am Kreuz (Bl. 5, Basel), die Hand mit der Blume (Bl. 6, Basel), ein verkehrtes T mit der Schlange am Kreuz (Bl. 7 u. 8, Dresden) u. s. w.

[4]) Bei dem ungemein häufigen Vorkommen einzelner Blätter der Passion aus allen vier Plattenzuständen, muss ich mich hier darauf beschränken, nur einige complette Exemplare der ganzen Folge zu citiren.

[5]) Sehr wahrscheinlich rühren auch die Retouchen des II. Etats vom Monogrammisten $ her. Wenigstens stimmen die Zuthaten auf dem II. Etat im Charakter der Zeichnung ganz mit denen des III. Etats überein.

[6]) Dies Wasserzeichen, das Wappen der Stadt Ravensburg, findet sich im Dresdener Cabinet im III. Etat der Blätter 1, 2, 3, 4, 6 u. 10. Es kommt merkwürdigerweise auch vielfach in dem Papier der aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Klebebände desselben Cabinets vor.

Nr. 1—8. R. Weigel beschreibt im Kunstlagerkatalog unter Nr. 20772 eine frühere Ausgabe von 1629, wo nur Nr. 12 der Folge fehlt. (Näheres darüber a. a. O.)

Complete Exemplare sind, wie gesagt, nicht selten. Solche des ersten Zustandes kamen u. A. vor in der Auction Frauenholz II. 12 fl. 30 kr., Winckler (1802) 12 Thlr., Hohwiesner (1819) 35 fl. 15 kr., Aretin (1827), Marshall (1864) 27 Pfd. Sterl., Brentano-Birckenstock (1870) 46 fl., Durazzo (1872) 15 fl. 30 kr., Freund (1884) 266 Mk. etc. etc.

Da Bartsch nur summarisch von den Zuthaten des Retoucheurs § bei 5 Blättern der Folge spricht, ohne sie näher zu specificiren, und da bei einigen schon im zweiten Etat derartige »Verbesserungen« vorkommen, mag hier ein Verzeichniss derselben Platz finden.

1. Christi Einzug in Jerusalem. B. 2.

III. Unter dem Bauch der Eselin bei deren Hinterbeinen wird der Kopf eines Füllens sichtbar. Die Chiffre des Retoucheurs befindet sich auf einem Stein und hat hier ausnahmsweise folgende Form: § R.

2. Das Abendmahl. B. 3.

III. Der Fussboden ist gequadert und links an der Wand ein zweiarmiger Leuchter hinzugefügt.

3. Das Gebet am Oelberg. B. 4.[7]).

II. Hinter dem Kelch erscheint ein Engel mit dem Kreuz.

III. Ebenso mit der Chiffre des Retoucheurs.

4. Die Gefangennahme. B. 5.

III. Die Platte ist ringsum so weit verschnitten, dass die Fingerspitzen der linken Hand des Malchus fehlen [8]). I. Et. 147 : 110 mm. Pl. III. Et. 146 : 106 mm. Pl.

5. Christus vor Pilatus. B. 6.

II. Im Hintergrund bemerkt man durch die Oeffnung über der Mauerbrüstung links ein Haus, in dessen offenem Bodenraum der Verräther Judas an einem Tragbalken hängt.

III. Die Seitenlehne des Thrones ist mit einem Ornament überzogen und die Chiffre des Retoucheurs hinzugefügt.

6. Die Geisselung. B. 7.

III. Der Fussboden ist gequadert, und rechts über der Thür befindet sich ein kleines rundes Fenster.

---

[7]) Runde gegenseitige Copie, Durchmesser 103 mm, Einf. Dresden.

[8]) Eine Veränderung der Composition konnte ich bei diesem einen Blatt nicht entdecken.

7. Die Dornenkrönung. B. 8.

III. Die mit Horizontalstricheln bedeckten Quadern am Bogen werden durch zwei Linien jederseits begrenzt, im I. Et. nur durch eine.

8. Die Kreuztragung. B. 9.

II. Die vier Rundthürme der Stadtmauer haben spitze Dächer mit Wetterfahnen, und innerhalb der Mauern sind noch vier Thürme verschiedener Form hinzugefügt.

III. Ebenso mit der Chiffre des Retoucheurs.

9. Christus am Kreuz. B. 10.

II. Links vom Kreuz die verfinsterte Sonne und zu beiden Seiten die Enden der Querbalken von den Kreuzen der Schächer.

III. Ebenso mit der Chiffre des Retoucheurs.

10. Die Grablegung. B. 11.

III. Die Scene ist durch die Oeffnung einer Felsenhöhle vom Hintergrunde getrennt. Auf der Höhe von Golgatha sind die beiden Schächerkreuze hinzugefügt. Dahinter geht die Sonne unter.

11. Christi Höllenfahrt. B. 12.

III. Oben quillt Rauch aus der Hölle. Der Teufel unter dem Thorflügel speit nach der Eva.

12. Die Auferstehung. B. 13.

II. Mit Hinzufügung der Felsenhöhle wie bei Nr. 10.

III. Hinter Golgatha geht links die Sonne auf, und die Chiffre des Retoucheurs ist hinzugefügt.

Die Passionsblätter des A G haben auch für die gemalte Folge von 16 Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Passion im Museum zu Colmar zum Theil als Vorbilder gedient, und zwar hat sie der Maler der Colmarer Passion stärker benützt als die Compositionen Martin Schongauer's, dessen Stiche nur einige wenige Motive entlehnt sind. — Am auffälligsten ist die Abhängigkeit der Gemälde von den Stichen des A G beim Einzug in Jerusalem (Nr. 115) und dem Abendmahl (Nr. 116), welche bei Schongauer überhaupt fehlen. Der auf der Eselin reitende Heiland ist genau copirt, sogar einige Motive im Faltenwurf sind dieselben. Sehr ähnlich ist der Johannes, der, nur durch einen Bart unkenntlich gemacht, mit der Rechten statt seines Mantels ein Buch hält. Bei der Darstellung des Oelbergs (Nr. 117) ist die Figur des Heilands aus Schongauer's Stich entlehnt, aber beim Verrath hielt sich der Maler wieder mehr an A G, von dem er namentlich den stürmischen Judaskuss in seine Composition aufnahm, während der Verräther bei Schongauer bereits flieht. In der Geisselung (Nr. 120) finden wir die beiden vordersten Schergen aus Schongauer's Stich mit etwas verändertem Costüm. Die Höllenfahrt (Nr. 125) zeigt deutlich ihre Abhängigkeit von

A G, besonders in der Figur des Adam und die Auferstehung (Nr. 26) lehnt sich gleichfalls mehr an seinen Stich als an den Schongauer's, wo Christus nicht vor dem Sarg steht, sondern eben heraussteigt. — Die Bemerkungen A. v. Wurzbach's (Martin Schongauer p. 50) über die Abhängigkeit der einzelnen Compositionen von den Stichen Schongauer's sind im Allgemeinen zutreffend, unrichtig nur die Behauptung, dass die rechte Hälfte der Höllenfahrt getreu nach Schongauer copirt sei. Gerade hier ist nur die Darstellung des A G benutzt.

21. Christus am Kreuz mit zwei weinenden Engeln.

Ovales Niello. 54 : 38 mm. P. II. 128. 29. Berlin. Zani (Encycl. II. 8. p. 52) beschreibt den Stich, weist ihn aber dem Florentiner Meister Gherardo zu und betrachtet ihn als Copie nach Schongauer's Composition B. 22. Er ist damit in einen doppelten Irrthum verfallen.

22. Blattornament mit drei Affen.

133 : 102 mm. Bl. Niello. P. I. 341. 763 und II. 129. 33. Basel. Becherförmig ausgeschnitten. Links und rechts fehlt ein Theil der Composition, oben ist die Platte geschweift. Die etwas abweichende Chiffre steht wie bei Nr. 21 verkehrt. Einer der Reiher und die Eule oben wurden von dem Stecher des Ornamentblattes (P. II. 233. 236.) benutzt.

III. Nach Martin Schongauer.

23. Gott Vater auf dem Thron.

Copie nach B. VI. 151. 70. 172 : 124 mm. Pl. B. VI. 351. 16. Basel, Gotha, London, Coll. R. Fisher. Stuttgart. Wien, Alb. u. Hofbibl. Auct. Winckler (1802), Bause-Keil (1859), Arozarena (1861) 99 Fr.

24. Der Tod Mariä.

Copie nach B. VI. 134. 33. 256 : 174 mm. Pl. B. VI. 351. 17. W. gothisches p. (Auct. Zahn u. Wawra), Hirsch (Stuttgart), Einhorn (Dresden), Rose (Berlin). I. Vor der Retouche. II. Geschickt retouchirt.

Basel, Berlin (2 Exemplare). Dresden, Kab. und Samml. des Prinzen Georg. London. Stuttgart. Wien, Alb. und Hofbibl. Auct. Frauenholz VI. (1797) 10 fl. 10 kr., Sternberg-Manderscheid (1838) 25 Thlr. 8 Ngr. an König Friedrich August II., Bammeville (1854), 13 Pfd. Sterl., Weber (1855) 40 Thlr. 5 Nrg., v. Quandt (1860) 1 Thlr. 25 Ngr., Drugulin (1866), Dent (1884) an das Berliner Cab. v. Zahn VIII. (1884) 100 Mk. Wawra LXXV (1885).

Diese Copie ist von der peinlichsten Genauigkeit. Abgesehen von der Chiffre unterscheidet sie sich vom Original nur durch den Umstand, dass zwischen der vordersten Stirnlocke des Johannes und der Quaste des Kopfkissens der hl. Jungfrau ein kleiner Zwischenraum bleibt, während diese Locke im Original ein wenig die Quaste deckt.

25—34. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen.

Folge von 10 Blatt Copien nach B. VI. 153. 77—86. c. 119 : 83 mm. Einf. c. 122 : 86 mm. Pl. B. VI. 352. 18—27. I. Vor der Retouche. II. Retouchirt.

a. Die Klugen.

1. Die Erste. B. 18. Berlin. Dresden. Wien, Hofbibl. Auct. v. Derschau (1825). Bammeville (1854). 2 sh. 6 p. Liphart (1876) 41 Mk.

2. Die Zweite. B. 19. Berlin. London. München. Wien, Hofbibl. Auct. Firmin-Didot (1877) 10 Frcs.

3. Die Dritte. B. 20. Berlin. London. München.

4. Die Vierte. B. 21. Basel. London. Wien, Hofbibl. Auct. Einsiedel (1833).

5. Die Fünfte. B. 22. Basel. Berlin. Dresden, Kab. u. Samml. des Prinzen Georg. London. München. Wien, Alb. und Hofbibl.

b. Die Thörichten.

6. Die Erste. B. 23.

7. Die Zweite. B. 24. Photographie von Braun nach dem Dresdener Abdruck Nr. 160 (als Albrecht Dürer!) Basel. Berlin. Dresden. München. Wien, Hofbibl.

8. Die Dritte. B. 25. Basel. Die Platte fiel im 17. Jahrhundert in die Hände eines Stechers der Sadeler'schen Richtung. Derselbe retouchirte die Figur vollständig, bedeckte das Gesicht mit Schraffirungen und stach einen bewölkten Himmel, sowie einen Hintergrund mit einem Bäumchen links und einem Gitter rechts hinzu. Abdrücke vor dieser Retouche sind mir nicht bekannt.

9. Die Vierte. B. 26. Photographie von Braun. Nr. 241. Basel. Dresden. Wien, Hofbibl.

10. Die Fünfte. B. 27. Basel. Wien, Hofbibl.

Die thörichten Jungfrauen kommen viel seltener vor als die klugen. Von der ersten (Nr. 6) ist mir kein Exemplar bekannt. Die Copien zeichnen sich wieder durch äusserste Genauigkeit aus. Die retouchirten Abdrücke haben etwas Verschwommenes, Griesliches in den Strichlagen und sind somit leicht erkenntlich.

In dem Monogrammisten W  H tritt uns ein sehr mittelmässiger Künstler entgegen, dessen Werk nicht eine einzige ganz selbständige Arbeit aufweist. Er scheint als Geselle in der Werkstatt des A G thätig gewesen zu sein und dort theils Copien nach dessen Stichen oder denen Martin Schongauer's gestochen zu haben. Diejenigen seiner Compositionen, welche scheinbar der eigenen Erfindung des Stechers ihre Ent-

stehung verdanken, erweisen sich bei näherer Betrachtung als Compilationen aus Stichen des Meisters E. S. und anderer zeitgenössischer Künstler, an denen das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist. Seine Blätter müssen auch schon bei den Mitlebenden nicht besonders hoch in Ansehen gestanden haben, denn sie zählen heute im Gegensatze zu den ungemein häufig vorkommenden Stichen des A G unter die grössten Seltenheiten. Wie der Meister A G die Illustrationen zu den Würzburger Missalien lieferte, so stach W ꝶ H die Wappen des Domcapitels zu Eichstädt für die Missalien des Bischofs Wilhelm von Reichenau von 1483 und 1484. Wir werden bei der Aufzählung der 27 Blätter, aus denen sein Werk besteht, mehrfach Gelegenheit haben, auf sein Abhängigkeitsverhältniss zu A G zurückzukommen. Die Stiche sind mit Ausnahme eines einzigen sämmtlich mit dem Monogramm versehen; von einigen gibt es indess Abdrücke vor und mit der Chiffre und es ist wohl möglich, dass auch von dem unbezeichneten Wappen aus dem Eichstädter Missale von 1488 Abdrücke mit der Chiffre existirten, wenngleich dieselben bisher nicht bekannt sind.

1. Wappen des Domcapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau.

188 : 211 mm. Pl. B. VI. 405. 26. P. II. 130. 26. W. Springendes Reh (Dresden). I. Vor der Chiffre. II. Mit derselben. Berlin. Dresden I. und II., London II. München. Wien, Alb. I. und Hofbibl. Auct. T. O. Weigel (1872) 106 Thlr. an Eugen Felix, Eugen Felix (1885) 360 Mk. an Amsler und Ruthardt (I. Et.).

Holzschnitt-Copie mit Veränderungen. Auf dem ersten Wappen befindet sich an Stelle der Mitra die Halbfigur des Bischofs nach dem Würzburger Wappen von A G 161 : 187 mm. P. II. 130. 26. Aus dem Eichstädter Missale von 1494. Lichtdruck bei Warnecke, Herald. Kunstblätter Lief. I. Bl. 5. Fig. 18.

Heineken (N. N. I. 388. 8) nennt das Wappen irrig das des Bischofs von Würzburg und verwechselt es mit dem Stich des Monogrammisten A. G. Der I. Et. findet sich in den 1483 von Michael Reyser gedruckten Statuten der Diöcese Eichstädt. Es ist eine Imitation der runden Darstellung derselben Wappen von 1480 (B. X. 58. 37. P. II. 99. 89), von der es sich namentlich dadurch unterscheidet, dass die Wappen gegenseitig gegeben sind mit Ausnahme des ersten Wappens. Dasselbe zeigt auch im vierten Felde nicht die drei Leoparden, sondern die Dreitheilung wie bei Feld 1 und 4 des zweiten Schildes. Die Mitra darüber ist durch eine gestickte Darstellung der Verkündigung geziert, und die Hand auf dem Helm des zweiten Wappens ist mit einem Hand-

schuh bekleidet. Endlich sind die schildhaltenden Engel des ersten Wappens nach dem Wappen im Würzburger Missale vom Monogrammisten A G gegenseitig copirt. Die Arbeit ist ziemlich rauh. — Der stark verschnittene Münchener Abdruck fand sich in dem 1884 erworbenen Klebeband von 1567.

2. Wappen des Domcapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau.

88 : 96 mm. Pl. Unbezeichnet. P. II. 131. 33. Frankfurt a. M. Nürnberg. Auct. Révil (1830), Meyer-Hildburghausen (1858) 3 Thlr. 15 Ngr., T. O. Weigel (1872) 50 Thlr., Beresoff (1882). Verkleinerte Wiederholung des vorhergehenden Wappens.

Dieser sehr zarte Stich zeigt unbedeutende Abweichungen von dem vorhergehenden. Die Engel sind anders bewegt und ihr Faltenwurf ist verändert. Die Darstellung der Verkündigung und die Krappen auf der Mitra fehlen, die Helmdecken des zweiten Wappens sind minder reich und die Krümme der Bischofsstäbe ist nach rechts gerichtet. Der Stich findet sich bei dem Nürnberger Exemplar auf Pergament am Fusse des bischöflichen Privilegiums vom November 1488. Passavant will ihn in dem von Michael Reyser gedruckten Missale von 1484 gefunden haben.

3. König David.

102 : 72 mm. Einf. (rechts verschnitten). P. II. 130. 27. Dresden.

Mittelmässige Arbeit. Entweder Copie nach einem unbekannten Stich des Meisters E. S. oder mit Benutzung von Blättern dieses Meisters componirt. Die Pflanzen und Vögel sind ganz verwandt mit denen des E. S. Zani, dem gleichfalls das Dresdener Exemplar vorlag, nennt die ungewöhnliche Darstellung: »Davide che piange il suo peccato dopo a numerazione fatta del suo popolo.« (Encyclop. II. Bd. 3. p. 332.)

4—9. Die Passion.

Folge von 6 Blatt. Copien nach Blatt 1, 2, 6, 10, 11 und 12 der Passion des Monogrammisten A G (B. VI. 345. 2—13) und zwar nach dem I. Et. der betreffenden Blätter. B. VI. 400. 1—12.

4. Der Einzug in Jerusalem. 150 : 110 mm. Pl. B. 1. Wien, Alb. und Hofbibl. Die Chiffre ist bei dem ausgedruckten Exemplar der Albertina nur mit der Loupe kenntlich.

5. Das Abendmahl. 146 : 110 mm. Bl. B. 2. Dresden, Samml. des Prinzen Georg. Wien, Hofbibl.

6. Die Geisselung. 134 : 105 mm. Bl. B. 6. Dresden, Kab. Wien, Hofb.

Der Dresdener Abdruck ist unten verschnitten, so dass die Chiffre fehlt. Heineken (N. N. I. 308. 57) führt das Blatt daher bei den Anonymen

auf. Das Wasserzeichen, sogen. »Croix de Lorraine« findet sich fast genau so in den ersten Drucken der Ikonographie von van Dyck. Vergl. Naum. Arch. X. Taf. I. Fig. 1 und Wibiral Pl. I. Fig. 1.

7. Die Grablegung. 145 : 105 mm. Pl. W. »Croix de Lorraine« (München.) B. 10. München. Wien, Alb. und Hofbibl. Auct. Frauenholz VI. (1797) 3 fl. 20 kr., Winckler (1802) 5 Thlr.

8. Christi Höllenfahrt. 143 : 105 mm. Pl. B. 11. Dresden. Wien, Alb. Auct. Winckler (1802) 6 Thlr. 1 Ngr.

9. Die Auferstehung. 146 : 106 mm. Pl. B. 12. Berlin. Dresden, Samml. des Prinzen Georg. München. Wien, Hofbibl. Auct. Winckler (1802) 3 Thlr. Otto (1851) 4 Thlr.

Auf dem Dresdener und Münchener Abdruck mit vollem Plattenrand sieht man nur den oberen Theil der Chiffre. Die Platte muss demnach unten verschnitten worden sein.

Es kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, dass nicht die ganze Folge von diesen Copien existirt, sondern nur die sechs Blatt, welche Bartsch ausführlicher beschreibt, da die übrigen sechs Compositionen in allen grossen Sammlungen übereinstimmend fehlen. Ausserdem scheinen auch die sechs Platten, welche der Monogrammist W A H fertigstellte, bei seinen Lebzeiten nicht mehr abgedruckt worden zu sein. Wahrscheinlich wurden sie ihrer Roheit und Flüchtigkeit wegen vom Meister A S verworfen, der sie mit Recht als Caricaturen seiner Originale betrachten mochte. Die Abdrücke, welche man in den Cabinetten von Berlin, Dresden, München und Wien findet, sind sämmtlich auf dem dünnen Papier des 17. Jahrhunderts mit dem Wasserzeichen des Lothringer Kreuzes gezogen und wurden vielleicht von eben jenem Tübinger Verleger Johann Frisaeus hergestellt, welcher die Platten der Passion des A G aufstechen liess und das Cruzifix des W A H (Nr. 12) in einem Buch zum Abdruck brachte.

10. Die Kreuztragung.

Copie nach Schongauer's grossem Stich B. VI. 128. 21.

I. Etat. Im äussersten Vordergrund sind besonders auf der rechten Seite der Darstellung verschiedene Pflanzen und Grasbüschel hinzugefügt. Man bemerkt namentlich rechts hinter dem springenden Hündchen eine hohe Aehre und unterhalb der Füsse jenes Schergen, der den Heiland mit dem Strick schlägt, eine Pflanze mit fünf kleinen schilfkolbenartigen Blüthen, sowie andere unbedeutende Abweichungen. Die Angabe des Himmels fehlt. Die Chiffre steht unten etwas rechts von der Mitte.

298 : 420 mm. Pl. W. Wage. Hein. N. N. I. 387. 2. B. VI. 320. 18. P. II. 131. 28. Dresden, Kab.

II. Etat. Vollständig aufgestochen. Die Chiffre ist getilgt, und an ihrer Stelle befindet sich das Monogramm A G. Auf der linken Seite ist die Angabe des Himmels wie in Schongauer's Original hinzugefügt.

298 : 420 mm. Pl. W. Reichsadler (Dresden. Kab.) B. VI. 350. 15. (Nagler, Mon. I. 613. 15.) Basel. Berlin. Breslau. Dresden, Kab. und Samml. des Prinzen Georg. Hamburg. Gotha. London. Wien, Alb. und Hofbibl. Zürich u. s. w. Auct. Brandes (1795) 6 Thlr. 20 Ngr. Frauenholz II., IV. und VI. (1797) 10 fl., 8 fl. und 18 fl. 50 kr., Schneider (1820) 7 Thlr. Révil (1830) 50 Frcs. Sternberg-Manderscheid (1838) 20 Thlr. 12 Ngr. an König Friedrich August II. Delbecq (1845) 20 Frcs. Otto (1851) 11 Thlr. Ackermann (1853) 10 Thlr. Bammeville (1854) 11 sh. Meyer-Hildburghausen (1858) 3 Thlr. 15 Ngr. v. Quandt (1860) 3 Thlr. 20 Ngr. Sotzmann (1861) 3 Thlr. Koller (1872) 16 fl. 10 kr. Durazzo (1872) 15 fl. 30 kr. Enzenberg (1879) 12 fl. 50 kr. etc. etc.

Bartsch sagt, dass diese Copie von dem sogenannten »Wenzel von Olmütz« gestochen und vom Monogrammisten A G nur retouchirt worden sei, der dann seine Chiffre auf die Platte gesetzt habe. Demgegenüber bemerkt Nagler, dass diese Annahme von Bartsch allgemeine Verbreitung gefunden habe, und fast in allen Katalogen der Stich von A G als II. Etat des Blattes von Wenzel von Olmütz aufgeführt werde. Die Copie mit dem Zeichen W sei aber um einen Zoll breiter als die von A G, und da der letzteren nichts von Schongauer's Composition fehle, die Platte also nicht verschnitten sei, so könne es sich unmöglich um Abdrücke von einer und derselben Platte handeln. Ein Plagiat des Monogrammisten A G stände überdies völlig vereinzelt da, und es wurde vielmehr dessen Platte retouchirt.

Indessen hat sich Nagler doch geirrt, wenn er bona fide aus den Maassangaben bei Bartsch und den mitunter vorkommenden ganz reinen alten Abdrücken einen Schluss auf die Verschiedenheit beider Copien ziehen zu können glaubte. Der wahre Sachverhalt ist folgender:

Die angebliche Copie von Wenzel von Olmütz existirt überhaupt nicht (sie ist in keiner öffentlichen Sammlung, auch nicht in den grossen Kabineten von Berlin, Dresden, München, London, Paris und Wien zu finden). Bartsch meint den Stich des Monogrammisten W [illegible] H. Entweder hatte er in einer der Wiener Privatsammlungen einen Abdruck dieses ausserordentlich seltenen Blattes, von dem ausser dem Dresdener Exemplar gleichfalls in keinem der oben genannten Cabinete ein Abdruck vorhanden ist, vor sich, bei dem dann die Stelle mit [illegible] H ausradirt war oder fehlte, — oder seine Angaben gründen sich auf schriftliche Mittheilungen über den schon von Heineken citirten Ab-

druck in Dresden. Um die Wende des 18. Jahrhunderts wurden die mit W A H bezeichneten Stiche häufig dem Wohlgemuth zugeschrieben. So werden z. B. 3 Blätter der Passionsfolge dieses Monogrammisten im Katalog Winckler (Leipzig, 1802) I. Nr. 5034—5036 unter Beifügung des Zeichens W A H als Arbeiten Wohlgemuth's aufgeführt. In demselben Katalog figurirt unter Nr. 5043 auch ein Blatt des Meisters W ♀ gleichfalls unter dem Gattungsnamen »Wohlgemuth«. Man ersieht daraus, dass vor dem Erscheinen des VI. Bandes von Bartsch (1808) die Monogramme noch nicht so streng geschieden wurden, und so mag es begreiflich scheinen, dass Bartsch die Mittheilungen über eine Copie der Schongauer'schen Kreuztragung von Wohlgemuth stillschweigend auf ein ihm unbekanntes Blatt seines Wenzel von Olmütz bezog und den Stich im Werk jenes Meisters beschrieb.

Die Angaben aller späteren Autoren basiren auf Bartsch. Keiner von ihnen hat den fabelhaften I. Etat der Kreuztragung von Wenzel von Olmütz gesehen. Nur Heller führt in seinem Handbuch p. 504 einen Abdruck im Katalog Frauenholz VI. (Nürnberg 1797) an. Seine Notiz beruht jedoch auf einer Verwechselung, denn in dem citirten Katalog heisst es bei Nr. 57:

»Jésus Christ portant sa croix, rend à Ste Véronique le suaire, pièce rare imprimée en brun foncé. 4. en h.«

Es handelt sich demnach um die kleine Kreuztragung B. 11. aus der Copienfolge nach Schongauer's Passion mit der Chiffre W. Diese Copien finden sich häufig mit rother, grüner oder brauner Farbe gedruckt, was also auch zu der Angabe im Katalog Frauenholz passt. — Passavant, der zuerst von einer Copie des Monogrammisten W A H spricht, erkennt nicht ihre Identität mit dem von Bartsch beschriebenen Blatt und gibt auch nicht an, wo er ein Exemplar sah.

Wahrscheinlich basiren alle Angaben über den Stich auf dem Abdruck in Dresden. Dass aber die Copie von A G nur der II. Etat desselben sei, ergibt eine Vergleichung beider Zustände. Im I. Etat bemerkt man rechts von der Lanzenspitze, welche vor den dunkeln Felsen im Mittelgrunde, hinter dem Querbalken des Kreuzes hervorragt, ein Pentimento. Dasselbe ist in guten Drucken des II. Etats noch deutlich erkennbar, in späteren wenigstens mit der Loupe wahrzunehmen. Ebenso bemerkt man unter dem rechten Vorderfuss des Hündchens links in der Ecke, etwa 10 mm. tiefer, einen kurzen Stichelglitscher, der im II. Etat noch sichtbar ist.

Die Angaben von Bartsch über die Verschiedenheiten der beiden Etats sind vollkommen richtig, und nur die angeblich grössere Breite des Stiches von W, auf welche Nagler seine Behauptung, es handle

sich um zwei verschiedene Stiche, gründet, beruht auf einem Irrthum oder Schreibfehler. Der Stich von W A H in Dresden ist genau so breit wie der von A G, und damit ist ihre Identität bewiesen.

Bei dem II. Etat handelt es sich jedoch nicht um einen Abdruck von der retouchirten Platte im gewöhnlichen Sinne, sondern es ist höchst wahrscheinlich, dass der Monogrammist A G die Platte des W A H, welche in seiner Werkstatt entstanden sein mag, noch ehe viel Abdrücke davon genommen waren, abschleifen liess und sie dann nur mit Benutzung der Contouren gleichsam von Neuem stach, weil ihm die Arbeit seines Gesellen missfiel. Dafür spricht wenigstens der Umstand, dass vom I. Etat nur noch ein einziger, und zwar ausgezeichneter Abdruck erhalten blieb, während der II. Etat fast in keiner öffentlichen Sammlung fehlt und zu den am häufigsten vorkommenden Blättern des 15. Jahrhunderts gehört. Er figurirt noch heut beinahe in jedem grösseren Auctionskatalog. — Der Monogrammist A G hat die Arbeit seines Gesellen ausserdem verbessert. Wie sich seine eigenen Copien nach Schongauer durch eine so peinliche Genauigkeit auszeichnen, dass man nur bei sehr sorgfältiger Vergleichung Differenzen zwischen ihnen und den Originalen findet, so stach er links den Himmel hinzu, wie er sich auf Schongauer's Original befindet, und gab dem Ganzen einen weicheren, harmonischen Gesammtcharakter. Die Pflanzengruppen rechts im Vordergrund, die sein Geselle willkürlich hinzugefügt hatte, konnte er allerdings nicht tilgen. Die neuen Abdrücke von der durch den Meister verbesserten Platte scheinen sich dann, wie ihre grosse Verbreitung beweist, einer aussergewöhnlichen Beliebtheit erfreut zu haben. Es gibt Abdrücke von so reiner Schönheit und jenem klaren, silbergrauen Ton, wie er den besten Abdrücken der Originalstiche des Monogrammisten A G eigen zu sein pflegt. Von einem solchen köstlichen Exemplar der Kreuztragung mit ringsum sichtbarem Plattenrande in der Sammlung des Prinzen Georg zu Dresden möchte man kaum glauben, dass es sich um einen Abdruck von der aufgestochenen Platte handle, wenn dies nicht aus einem Vergleich beider Zustände zur Evidenz hervorginge.

11. Christus am Kreuz.

Copie nach Schongauer's Stich B. VI. 129. 22. P. II. 131. 29 [9]).

12. Christus am Kreuz.

Copie nach dem Stich des Monogrammisten IC. P. II. 139. 15. 105 : 74 mm. Pl. P. II. 131. 30. Dresden. Hamburg. München. Auct. Freund (1884) 119 Mk. an das Dresdener Cabinet.

[9]) Von dieser Copie, die Passavant anführt, habe ich nie ein Exemplar ermitteln können.

Diese Copie könnte auch als das Original zu dem Stich des Monogrammisten I C gelten, da beide Stecher keine originellen Künstler, sondern mehr Copisten waren. Nach eingehender Prüfung scheint mir jedoch das Verhältniss so zu sein, dass I C den Stich von Schongauer B. 23. mit den eigenthümlich grossen Strahlennimben in ganz freier Weise nachahmte, und W A H diese freie Nachahmung copirte, indem er die ihm zu gross scheinenden Nimben auf das gewöhnliche Maass reducirte.

Auf der Rückseite des Münchener Abdrucks findet sich das Fragment eines Buchtitels mit Typen des 17. Jahrhunderts. Erhalten sind u. A. die Worte:

verlegt durch
Joh. Wilhelmum Frisaeum.

Die Platte fiel demnach in die Hände desselben Tübinger »Buchbinders«, der die Platten der Passion des Monogrammisten A G an sich brachte um das Leiden Christi 1629 und 1631 in Buchform zu publiciren. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er auch diese Platte aus derselben Quelle erworben hatte, und dass sie ursprünglich aus der Goldschmiedswerkstatt des A G stammte.

13—24. Die zwölf Apostel [10]).

Folge von 12 Blatt gegenseitiger Copien nach Schongauer's Stichen B. VI. 136. 34—45. B. VI. 403. 13—24. P. II. 129. 13—24.

13. Petrus. 89 : 55 mm. Bl. B. 13. P. 13. Dresden.

14. Paulus. 90 : 55 mm. Bl. B. 24. P. 24. Dresden. London. Paris.

15. Andreas. 89 : 59 mm. Bl. B. 14. P. 14. Berlin. Dresden. Paris.

16. Jacobus major. B. 15. London. Wien, Hofbibl.

17. Johannes. 90 : 59 mm. Pl. B. 16. I. Et. Vor der Chiffre. II. Et. Mit derselben. Dresden. I. und II.

18. Thomas. 92 : 57 mm. Pl. B. 23. P. 23. Dresden.

19. Jacobus minor. B. 21. Wien, Hofbibl. Bartsch nennt diesen Apostel irrig: Judas Thaddäus.

20. Philippus. 85 : 55 mm. Bl. B. 17. Wien, Alb. und Hofbibl. Auct. Durazzo (1873) 19 fl. 30 kr.

[10]) Bei Aufzählung der einzelnen Apostel ist weder die Reihenfolge noch die Nomenclatur von Bartsch beibehalten. Für erstere nahm der Verfasser als Schema die vielen vom Credo begleiteten gestochenen Apostelfolgen des 15. Jahrhunderts, und bei der letzteren glaubte er der Benennung diejenigen Darstellungen zu Grunde legen zu müssen, welche mit dem Namen des Apostels versehen sind, während Bartsch einigen Aposteln, wie Jacobus min., Simon und Judas Thadd. gewöhnlich falsche Attribute zuweist.

21. Bartholomäus. B. 18. London. Wien, Hofbibl.

22. Matthäus. B. 20. London. Wien, Hofbibl.

23. Simon. 91 : 59 mm. Pl. B. 22. P. 22. London.

Die Platte befindet sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Moderne Abdrücke kommen daher sehr häufig vor (Basel; Berlin; Dresden, Kab. und Sammlung des Prinzen Georg; London; Wien, Alb.; Zürich etc. etc). Sie sind auf gilblichem Papier gedruckt und haben meist viel Rostflecken, wenn es auch moderne Abdrücke ohne solche gibt. Der alte Abdruck im British Museum ist silhouettirt.

24. Judas Thaddäus. 90 : 60 mm. Pl. B. 19. P. 19. Dresden. London. Bartsch verwechselt den Apostel mit Jacobus minor. Im British Museum befinden sich zwei Abdrücke, von denen der bessere silhouettirt ist.

Diese Copien sind besonders in der Zeichnung ziemlich mittelmässig, aber immer noch sorgfältiger ausgeführt als die Blätter der Passion nach A G.

25. Vier Runde mit S. Agnes, der Madonna, SS. Barbara und Catharina.

Oben und unten je zwei Medaillons. In der Mitte auf einer Bandrolle die Chiffre. 157 : 150 mm. Bl. B. VI. 404. 25. P. II. 130. 25. W. Cardinalshut (Dresden). Dresden. Wien, Hofbibl.

Dieser Stich ist die beste Arbeit des Meisters. Kein anderer zeigt eine so kräftige und sichere Behandlungsweise und kein anderer ist so sorgfältig durchgeführt. Die Gestalten sind etwas gedrungen und erscheinen ihren Vorbildern gegenüber (Agnes und Barbara sind nach Schongauer's Stichen B. 62 und 63 frei copirt) ziemlich verkrüppelt. Das schönste Exemplar von tiefschwarzem Druck befindet sich in Dresden. Die Sammlung bewahrt neben dem ganzen Blatt noch zwei Fragmente desselben, nämlich die beiden unteren Figuren, welche in stark verschnittenem Zustande bis 1883 unter den Anonymen eingereiht waren. Passavant führte sie daher (p. 239 Nr. 190 und 191) besonders auf, ohne ihre Zugehörigkeit zu dem grösseren Blatt zu bemerken. Die vier Runde kommen mitunter auch als Fragmente vor, so:

Med. 1. S. Agnes. Wien, Hofbibl. Von P. II. 239. 195 unter den Anonymen beschrieben. Auct. Durazzo (1873) 42 fl. 30 kr. Freund (1884) 50 Mk.

Med. 3. S. Barbara. Dresden. P. II. 239. 190.

Med. 4. S. Catharina. Dresden. Wien, Alb. P. II. 239. 191.

26. S. Veronica.

85 : 58 mm. P. II. 131. 31. Berlin. Paris. Auct. Durazzo (1873) 200 fl. Das von dem gewöhnlichen abweichende Monogramm, und

daher auch wohl die Veronika, auf der es allein vorkommt, war bereits Marolles, Orlandi und Christ bekannt.

27. Der Liebesgarten.

375:301 mm. Pl. P. II. 131. 32. Basel. London. Nürnberg, Germ. Mus. Lichtdruck bei Gutekunst, Die Kunst für Alle. Taf. 19.

Die Composition ist stark von dem Liebesgarten des Meisters E. S. beeinflusst, ohne jedoch eine directe Copie zu sein. Einzelne Scenen verrathen deutlich ihre Abhängigkeit von dem älteren Stich, so das Motiv des Jünglings am Tisch, der seiner Dame den Becher reicht, der Kühlbronnen im Vordergrund, dort auf der rechten Seite, das Bergschloss links im Hintergrunde, die sieben Reiter in der Ferne, welche sich beim Meister E. S. mit Lanzenstechen und Falkenjagd auf einer Wiese vergnügen. Genau von der Gegenseite copirt ist nur der Falke, der den Reiher stürzt, alles Uebrige in ganz freier Weise benutzt. Zeichnung und Stichweise sind dürftig, und das Blatt verdient lediglich wegen der eingehenden Sittenschilderung der Zeit Beachtung.

Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler Chr. Wilh. Ernst Dietricy (Dietrich).

Von **Friedrich Schlie.**

Die Grossherzogliche Gemäldegalerie in Schwerin bewahrt nicht weniger als 58 Bilder des Dresdener Meisters Dietricy. Fast zu viel des Guten! Doch sind allerlei hübsche Sachen darunter, die man sich gefallen lassen kann. Natürlich ist Dietricy auch hier der Nacheiferer älterer Meister oder, wie er vergleichsweise genannt worden, der amerikanische Spottvogel, welcher sein Leben lang fremde Weisen pfeift und darüber die eigene vergisst. Vom 26. April 1742 bis zum 9. März 1756 reicht der im Grossherzoglichen Archiv erhaltene Briefwechsel zwischen Dietricy und dem Cabinet des kunstsinnigen Herzogs Christian Ludwig II., welcher den 30. Mai 1756 aus dem Leben schied. Also bis zu seinem Tode blieb letzterer der Gönner des Malers. Eine noch nicht ausgefüllte Lücke in dem Briefwechsel findet sich vom Herbst des Jahres 1746 bis zum Frühjahr 1753. Doch springen hier nicht weniger als sieben datirte Bilder aus den Jahren 1746 bis 1752 ergänzend ein. Dieselben erlauben den Schluss, dass der Briefwechsel auch während dieser Zeit ununterbrochen fortging. Ueber irgend welche Verbindungen des Malers mit dem Nachfolger Christian Ludwigs, dem Herzog Friedrich, welcher bis 1785 regierte, fehlt es an Zeugnissen. Es ist wahrscheinlich, dass mit dem Jahre 1756 der briefliche Verkehr des Hofes mit Dietricy ganz aufhörte. Der Herzog Friedrich war offenbar kein Freund von dessen Bildern, vor Allem nicht von seinen im Geschmack Poelenburg's gemalten arkadischen Landschaften, welche mit Nymphen ausstaffirt waren. Das beweist die mehrfach ausgeführte Uebermalung nackter Hirtenmädchen in diesen Landschaften durch den Hofmaler Findorff, welcher solches nur auf Befehl des Herzogs gethan haben kann.

Es scheint, als ob der in früheren Jahren von dem Herzog häufig mit Bestellungen von Copien fürstlicher Porträts bedachte Maler Georg Weissmann in Dresden, welcher durch Patent vom 9. October 1742 zum Hofmaler Ihrer Polnischen Majestät ernannt wurde, der Anlass zu einem lebhafteren Verkehr des Herzogs mit Dietricy gab. In einem Briefe Weissmann's an den herzoglichen Cabinetsrath Roland vom 24. Juli 1741, aus welchem hervorgeht, dass mit dem jungen talentvollen Maler Dietricy, welcher damals 29 Jahre alt war,

schon irgendwie eine Verabredung getroffen oder doch wenigstens die Aufmerksamkeit des Herzogs bereits auf ihn hingelenkt worden war, heisst es: »Er (Dietricy) will, da er jetzt mit geistlichen Sachen für S. Majestät beschäftigt »sei, ein hipsches Stück für Durchlaucht machen zu Michaelis, nur möchten »Durchlaucht die Maasse dazu senden, wie gross es sein soll, weilen solcher »die Grösse des Mädgens mit den Eiern (vgl. das Bild Nr. 278 des Katalogs, »das erst 1744 vollendet wurde) vergessen. Sonsten ist Herr Dietrichs cappabel »alles zu machen, wass man verlangt. Er will auch ein baar Stücke machen, »daran derselbe ein gantzes Jahr spendiren muss, aber sie sollen ausfallen »wie van der Werff. Es ist ein sehr habiler Mensch. Er kann fast alle »Maiters der Mahlerey vorstellen, als zum Exemble dem Rebrand imitirt er so »stark, dass Kein Mensch nicht anders glauben soll es wehre Rembrandt, item »den italienischen Roos. Die geistlichen Sachen die derselbe machet, sein »nach dem Italienischen Gout, und so delicat wie Werff nach probortion.« In einem Brief vom 17. Februar 1742 schreibt Weissmann an denselben Cabinetsrath: »Ich habe nur noch dieses melden wollen, da ich von vielen »Leuthen höre, das Mons. Dietrichs arbeit von vielen Liebhabern gesucht »wirdt, auch sogar das Geld bringen und so lange verbleiben bis die arbeit »fertig ist, weile derselbe sehr geschwind ist. So wehre mein ohn Massgeblicher »Rath, da doch Ihro Durchlaucht gerne was von demselben haben möchten, »ihm mit Geldt baar dahin zu bewegen. Sonsten schwehr halten wird ehe »Ihro Durchlaucht was (von) demselben erhalten werden. Den der Mensch »hat so viel zu thun, dass er selbsten mannich Mahl nicht weiss wo Ihm der »Kopf stehet. Also wohl Geldt das beste Mittel sein wirdt zu animiren. »Dieses habe ich melden wollen, nicht als wans Mons. Dietrichs gesaget, »sondern wie es die andern Liebhabers bei Ihm Machen, wann Sie was haben »wollen. Nur Einen zu Erwehnen: Der Graff von Keyserling hat mir ein »Mahl selbsten gesagt, er wollte gerne Dietrichs alle Jahr 500 Thlr. Pension »geben, wann er nur vor Ihm alleine arbeiten wollte, die Arbeit aber dennoch »resonable bezahlen wollte.«

Hieraufhin erhält Dietricy vom herzoglichen Cabinet die Aufforderung, irgend ein Bild zur Ansicht einzuschicken. Er thut es in dem bereits genannten ersten Schreiben vom 26. April 1742 und bemerkt, es sei »etwas in nackenden Figuren« von seinem (Dietricy's) Gusto, der Herzog möge es zurücksenden, wenn es nicht von seinem (des Herzogs) Gusto sei. Am 12. Juli 1742 erhält Dietricy für ein eingesandtes Gemälde, das ihm aufgetragen war, die Summe von 50 Ducaten. Das wird das mit 1742 datirte Gemälde Nr. 246 des Katalogs sein, welches von Findorff übermalt ist, und auf welchem bei passender Beleuchtung noch die nackten Figuren des Dietricy unter den Findorff'schen Thieren erkannt werden können. Am 25. August desselben Jahres erhält Dietricy den Auftrag zu einem Pendant, allein eine auf Befehl des Königs von Polen unternommene Reise nach Italien hindert ihn, denselben alsbald auszuführen. Dietricy wird mehrfach erinnert. Dabei bemerkt aber der Cabinetsrath, dass, wenn er (Dietricy) etwas »Curieuses« aus Italien mitgebracht haben sollte, er solches nur direct dem Herzog übersenden möge, da

dieser bekanntermaassen ein grosser Kenner und Liebhaber von derlei Sachen sei. Dietricy erwidert in einem Briefe vom 24. Januar 1744, dass er leider nichts mitgebracht, sondern nur gezeichnet habe, in Rom und Venedig »Einige Modell nach des Titians Sachen gemacht.« Zugleich bittet er noch um einen oder zwei Monate Frist.

Am 24. März 1744 erhält Dietricy die Nachricht, dass der Herzog zur Messe nächsten Monats einen Diener nach Dresden senden werde, der bei ihm vorsprechen und das Bild sowie andere zugesagte Neuigkeiten abholen solle. Dieser Absendung begegnet ein von Dietricy am 25. März 1744 geschriebener Brief, worin er meldet, dass das versprochene Bild noch nicht fertig sei, doch frägt er an, ob er Anderes, so bereits fertig sei, in »Underdänigkeit« schicken dürfe. Der Herzog lässt ihm am 6. April 1744 antworten, es sei ihm angenehm, Dietricy möge alles dem Herrn Konow geben, welcher während der Zeit der Messe von Leipzig nach Dresden kommen werde. Am 3. Mai 1744 sendet Dietricy »über das verlangte Tableau noch zwei andere Stück, die am Preiss nur so hoch zu stehen kommen als das eine welches ich letzt übermachet habe«. Und Tags darauf, am 4. Mai, schreibt er, dass Konow dagewesen und den Brief vom 6. April überbracht habe; das grössere Gemälde solle 30 Ducaten kosten, »das andere wihl ich vor 20 Ducaten lassen, wo die schlaffende Nimfe ligt«. Am 26. Mai lässt ihm der Herzog seine Zufriedenheit ausdrücken, und am 6. Juni bescheinigt das Schweriner Postamt den Abgang eines Geldbriefes mit 100 Ducaten.

Das »verlangte Tableau« ist Nr. 247 des Katalogs, das Gegenstück zu Nr. 246, gleich diesem von Findorff mit Thieren übermalt, ursprünglich aber eine arkadische Landschaft mit Nymphen im Geschmack des Cornelis Poelenburg. Das zweite Stück, welches 30 Ducaten kostet, ist möglicherweise das mit 1744 datirte Bild Nr. 248 des Katalogs, welches ebenfalls eine arkadische Landschaft in der Art Poelenburg's darstellt, aber im Format etwas grösser ist als jene. Es könnte freilich auch noch das ganz im Geschmacke der Leidener Feinmaler gemalte kleine Bildchen Nr. 255 in Betracht kommen. Dass es die gleichfalls mit 1744 datirten Bilder Nr. 249 bis 251 nicht sind, werden wir bald sehen.

Aber ein Bild mit einer »schlaffenden Nimfe« vom Jahre 1744 (oder früher) gibt es nicht in der Grossherzoglichen Gemäldegalerie. Ebensowenig findet es sich unter den in früheren Zeiten an Kunsthändler fortgegebenen Bildern Dietricy's, den Nummern 209, 213, 255, 359 und 410 des alten Lenthe'schen Katalogs vom Jahre 1836. Und dennoch scheint der Herzog ein solches Bild behalten zu haben. Denn am 10. Juni 1744 lässt er an Dietricy schreiben, er wünsche ein Gegenbild zu der »schlaffenden Nimfe« zu haben, und schickt ihm das Maass des Bildes. Und am 20. Juli dankt Dietricy für das übersandte Maass und verspricht, die Arbeit bis zum October zu vollenden; eher könne er nicht, da er für Seine Excellenz den Minister (Graf Brühl) ein Bild malen solle, das er rechtzeitig abliefern müsse, wenn er nicht in Ungnade fallen wolle. Am 10. August 1744 lässt ihm der Herzog den Wunsch ausdrücken, er möge das genannte Gegenbild, wozu er von ihm eine Skizze er-

halten habe, auf Kupfer malen. Am 30. August antwortet Dietricy, er werde, obwohl er die Arbeit schon auf anderem Material begonnen habe, eine Kupferplatte dazu nehmen und somit von Neuem anfangen. Diese Aenderung wird aber Anlass, dass er zugleich um eine Fristverlängerung bittet. Dieselbe wird am 27. September von Schwerin aus bewilligt. Und nun schreibt Dietricy am 1. November 1744 direct an den Herzog seinen Dankbrief, den wir hier als ein für die damaligen Verhältnisse sehr charakteristisches Document wörtlich zum Abdruck bringen. Mit Ausnahme der Interpunction ist nichts in dem Schriftstück geändert.

»Durchlauchtigster Hertzog
»Gnädigster Fürst und Herr.

»Ew. Hochfürstl. Durchl. hat gnädigst gefallen, die von mir aussgebetene »Zeit Gnädigst zu Acordiren. als wovor in underdänigster Devodion Ew. »Hochfürstl. Durchl. die Hant zu Küssen schultig.

»Woss anbelangt die Malerei, wehrte wos besonderes dhun, wos ich in »allen meinen wönigen Vermögen besitze, so jetzo daran zu wenden.

»So aber derweil Ew. Hochfürstl. Durchl. mit Ein bor auf den Gusto »von Berchem Vüstück wie auch 2 ganz gleine Lanttschäfftgen auf den Gusto »von Elsheimern und En bor auf gusto von Polenburg, alss welches ich in »mein gleim Cabinet vor mich gemacht hob, aufwarten Könte, Erwarte under»dänigst hohe Ortre. Der ich inzwischen mich zu hohen Gnaten underthänigst »recomandire und in diffster Supmission Beharre

»Ew. Hochfürstl. Durchl.
»Meines Genädigsten Fürsten und Herrens

»Dreften d 1 Nofr »1744 — underthänigst gehorsamster C. W. E. Dietericy.«

Die in diesem Brief so naiv bezeichneten sechs Bilder sind die Nummern 249 bis 254 des Katalogs vom Jahre 1882. Der Herzog gibt am 16. November die Erlaubniss zur Einsendung, und Dietricy schickt sie am 8. December 1744 in zwei Paketen, indem er für die beiden grössten Stücke (die nach Poelenburg) 30 Ducaten, für die zwei »Vü-Stückgen« 20 und die zwei »gans gleine Lanttschäffgen« 8 Ducaten fordert. Schon am 21. December erhält Dietricy vom Cabinetsrath die Antwort, dass dem Herzog die Stücke sehr angenehm seien, und dass er sich darüber freue, dass auch das längstbestellte Stück bald fertig sein werde. Die »markirten« Preise sollten zugleich mit dem Preis für das letztgenannte Bild bezahlt werden. Auch fügt der Cabinetsrath hinzu, dass dem Herzog das »Dianenbad« (Kat. Nr. 250) am angenehmsten sei. Auch die »Vü-Stückgen« finden Approbation, »wie ich denn versichern kann, dass die ordonnance und expression sowohl alss auch die Zeichnung und colorit wohlgefallen«. Nur wolle der Herzog die »langen Nasen in denen Gesichtern« nicht ganz vertragen; dies schreibe er aber nicht so, als ob es der Herzog gesagt, sondern als ob es von ihm (dem Cabinetsrath) selber komme. Am 2. Februar 1745 übersendet Dietricy das längst erwartete Gegenbild und fordert 50 Ducaten, und am 2. März desselben Jahres geht die Summe von 108 Ducaten für dieses und die sechs Bilder »auf den Gusto von

Berchem, Elsheimern und Poelenburg« nach Dresden ab; damit erfolgt zugleich die Bestellung auf ein neues Pendant zu dem zuletzt gesandten Bilde. Diese letzte Bestellung muss aber für Dietricy nicht deutlich genug gewesen sein, denn nachdem er am 16. März 1745 über den Empfang von 108 Ducaten quittirt hat, frägt er am 16. April 1745 wieder an, zu welchem Stücke er eigentlich ein Pendant zu machen habe, und ob er es auf Kupfer oder Holz malen solle.

Am 28. April 1745 erhält Dietricy die Weisung, das Bild solle auf Kupfer gemalt werden, in derselben Grösse, wie das zuletzt übersandte Stück, es solle »Compagnon« davon sein und es bleibe dabei, dass es auf die Art hergestellt werde, wie ein an Dietricy längst übersandter in der sogenannten Schwarzkunst gemachter Kupferstich, und zwar so, dass die Nymphe auf dem Bilde vom Rücken gesehen werde. Und schon am 28. Juni, genau zwei Monate später, sendet Dietricy den »Compagnon« und dazu ein anderes ungenanntes Stück, für welches er 16 Ducaten fordert. Der Herzog lässt ihm am 19. Juli 1745 seine Zufriedenheit ausdrücken, nur hätte das Gesicht der schlafenden Venus angenehmer sein können. Etwelche sonst angefangene Stücke möge er senden; wenn sie gefielen und die Preise nicht zu hoch wären, so wäre es gut. Gefielen sie nicht, so sollten sie ohne Beschädigung zurückgesandt werden.

Hier nun fehlen einige Briefe; aber Dietricy wird dem Wunsch des Herzogs nachgekommen sein, denn am 7. October 1745 schickt der Cabinetsrath Roland 50 Ducaten für die zuletzt eingesandten beiden Gemälde und schreibt ihm, dass der Herzog sehr zufrieden sei. Auch wünsche er die Anfertigung eines Bildes »nach dem Kupfer, so er übersendet erhalten« und dann Zurücksendung des Bildes sammt dem Kupfer. Dietricy schickt am 27. November eine Quittung über 50 Ducaten, und am 9. December 1745 schreibt der Cabinetsrath Roland an ihn, er möge fernere Arbeit in einem vergoldeten Rahmen schicken, denn wenn die vergoldeten Rahmen hübsch seien, so könne sie Seine Durchlaucht der Herzog sehr wohl leiden.

In dieser, wie wir gesehen haben, etwas lückenhaften Correspondenz des Jahres 1745 ist von fünf Bildern die Rede. Die Gemäldegalerie besitzt sechs Bilder aus dem genannten Jahre, alle mit einander arkadische Landschaften mit Hirtenmädchen in der Art der Göttinnen und Nymphen des Poelenburg, darunter eines (Kat. Nr. 257), das eine genaue Wiederholung eines der Bilder aus dem Jahre 1744 ist (Kat. Nr. 250). Aber bestimmt bezeichnet sind in der Correspondenz nur die beiden Nummern 258 und 259. Es sind das jene Bilder auf Kupfer, von denen er eins am 2. Februar 1745 und das andere am 28. Juni desselben Jahres übersandt habe.

Am 2. April 1746 schickt Dietricy an den Herzog »Ein Borstück« (ein Paar) zu besehen. Die Bilder sind frisch und noch nicht mit Firniss überzogen, weil er befürchtet, »das der Terbendin die sehr dine Farb möchte auflössen«. Für das eine fordert er 40, für das andere 20 Ducaten. Der Herzog behält nur das kleinere und schickt das grössere am 3. Mai 1746 zurück, ermuntert aber Dietricy zu weiteren Arbeiten. Letzterer quittirt am 30. Mai

über 20 Ducaten und schreibt an den Cabinetsrath Roland: . . . »wegen der Comision als noch Ein von hindern sich presendirente Nimffe sohl schon recht wehrden, ich wihl aber Erstlich die Zeichnung an den durchl. Herzog (senden), domit das Dieselbigen mein Desein Erstlich sehen und Corrigiren Können, biss nach Dero Gusto ist.«

Am 26. Juni 1746 schickt Dietricy ein nicht weiter genanntes Bild, dessen Preis auf 30 Ducaten gesetzt ist, und nachdem wir früher ein Urtheil von Weissmann über Dietricy gelesen haben, erhalten wir nun in der Nachschrift ein Urtheil des letzteren über Weissmann, freilich nicht über dessen Malerei, sondern über etwas Anderes, was mit einer damals herrschenden Zeitkrankheit zusammenhängt: »NB das allerallerneueste ist, dass sich der H. Weissman jezo vor Ein Goltmacher aussgibt und ohne scheu glaubt er selber.« Er tadelt ihn später noch einmal und sagt, dass keine Gottesfurcht in ihm sei.

Es ist nicht zu ermitteln, ob der Herzog das am 26. Juni geschickte Bild behalten habe oder nicht. Am 22. Juli schickt Dietricy schon wieder ein Bild zu 24 Ducaten. Auch meldet er, dass ihm des Königs Majestät seine Pension verdoppelt habe. Der Cabinetsrath erwidert (Concept ohne Datum), dass der Herzog sich auf die Nymphe freue, doch wolle er, der Cabinetsrath, sich erlauben, hinzuzusetzen, dass der Herzog in Dietricy's sonst überaus schönen Gemälden den Pinselstrich gerne etwas sanfter nach Art des A. v. d. Werff haben möchte. Am 19. August quittirt Dietricy über 24 Ducaten und bemerkt u. A.: »die Mahlerei wehrte nebst den übrigen, fso ich habe als Ein bor Kubfferstiche nach Dero Anttwortt gleich wieder übersenden.« Zugleich handelt es sich in allen diesen Briefen vom Juni an um einen nicht genannten talentvollen jungen Menschen, welchen der Herzog zu fördern sucht und den Dietricy in die Lehre nehmen soll. Dietricy will das auch, aber für Kost und Bett, schreibt er, müsse der junge Mann selber sorgen, da Dietricy's Hausstand nicht so eingerichtet sei, um sich auch hierauf einzulassen. In Angelegenheiten dieses jungen Mannes fragt der Cabinetsrath noch einmal am 5. September 1746 bei Dietricy an. Und darauf folgt die schon im Eingange des Aufsatzes erwähnte grosse Lücke in der Correspondenz bis zum Jahre 1753.

Am 15. April 1753 quittirt Dietricy über 275 Reichsthaler für zwei Hirtenlandschaften, die nicht näher bezeichnet werden und auch nicht mit irgend welchen Nummern des Katalogs zu belegen sind.

Es folgt wieder eine Lücke bis zum Jahre 1756. Am 12. Januar 1756 bittet Dietricy den Cabinetsrath, dem Herzog drei Miniaturstücke zu zeigen, von denen das kleinere als »auf ahrdt wie Dames ala Campange in England gehen« bezeichnet wird, dieses zu 6 Ducaten, jedes der beiden grösseren zu 12 Ducaten. Der Herzog nimmt die Bilder an und lässt ihm am 9. Februar 82 Thaler dafür zahlen, für welche Dietricy am 9. März die Quittung einsendet.

Eine nähere Beziehung der in der Grossherzoglichen Galerie vorhandenen einzelnen Bilder vom Jahre 1746 an zu diesen Briefen ist, wie man sieht, nicht möglich. Die beiden Bilder »Liebkosung in der Küche« nach Boucher (Kat. Nr. 278, dat. 1744) und »Im Keller« nach Dou (dat. 1749) gehören zu jenen Stücken, welche Dietricy nach den öfter genannten Kupferstichen malte, die

ihm der Herzog übersandte. Die grosse Zahl ganz kleiner Landschaftsbilder in der Art des Joh. Alexander Thiele aber, welche der Katalog am Schluss aufführt, und deren auch die Galerien in Braunschweig, Cassel, Frankfurt, Mannheim, Stuttgart, Schleissheim und Speier mehrere von ganz gleicher Art aufzuweisen haben, werden der frühesten Zeit des Dietricy angehören, als er sich noch in den Geleisen seines Lehrers, des ebengenannten J. A. Thiele, bewegte. Sie haben mit seiner späteren Weise zu malen nichts zu schaffen.

Aber so viel ergiebt sich für die Beurtheilung des Verhältnisses des Herzogs Christian Ludwig zu Dietricy, dass letzterer für ersteren, dessen ganzes Herz an der Fein- und Kleinmalerei der Niederländer hing, nur dann von Bedeutung war, wenn diese als Vorbilder dienten. Und es ist nicht zu leugnen, dass Dietricy in dieser Richtung gelegentlich Vortreffliches leistete. Mit gutem und kindlichem Sinne sucht er sein Bestes zu thun. Die Blumen und Kräuter des Vordergrundes sind immer mit grosser Liebe behandelt, seine Waldgründe wirken oft hochpoetisch, und auch seine Lüfte sind nicht selten von grossem Reiz. Seine Figuren erscheinen stets zierlich und correct, und in der Anordnung herrscht viel Geschick und Geschmack. Doch die Feinheit des Tones, worüber die Niederländer gebieten, erreicht er nicht. Ueberblickt man indessen die Vertreter der deutschen Kunst im 18. Jahrhundert, die ja im Ganzen kein erfreuliches Bild bieten, dann gewinnt Dietricy ungemein: unter den deutschen Künstlern der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist er unbedingt als einer der ersten zu nennen. Warum will man überhaupt sich die Freude an einzelnen seiner Schöpfungen stören lassen durch das Urtheil über das Gesammtverhältniss der Deutschen jener Zeit zu fähigeren und glänzender erscheinenden Nachbarn hüben und drüben? Bei aller Anlehnung an die verschiedenen Vorbilder älterer Meister hat Dietricy seine eigene Vortrags- und Auffassungsweise und sein eigenes Colorit, so dass man sofort alle die Imitationen der Poelenburg, Berchem, Elzheimer, Dou, Rembrandt, Boucher, Watteau, Lancret u. a. m. als von einer Hand herstammend erkennt. Dietricy erscheint immer wie ein eigenartiger Schüler dieser Meister, niemals sklavisch copirend. Man könnte ihn daher ebenso gut wie mit dem amerikanischen Spottvogel auch mit einem geschickten Uebersetzer vergleichen, der aus einer fremden Kunstsprache in seine eigene übersetzt und dem es allemal gelingt, den Geist und das Wesen des fremden Meisters in der heimischen Weise mit eigenen Mitteln aufs beste zum Ausdruck zu bringen. Noch ist daran zu erinnern, dass, wenn der Herzog den Dietricy auf die feinere Arbeit des Adriaen van der Werff aufmerksam machen lässt, ersterer dabei von der Vorstellung ausgegangen sein wird, welche die von ihm selbst besessenen Bilder des Adriaen van der Werff in ihm erweckt hatten. Dies sind aber gerade Werke der frühesten Zeit des Malers, als er noch nicht in die elfenbeinerne Glätte und Kälte verfallen war, welche die Arbeiten seiner späteren Jahre kennzeichnet, sondern als er noch ganz in den Wegen des älteren Frans van Mieris wandelt und ebenso warm und feintonig wie dieser zu malen versteht. Vergleiche die Nummern 1112 bis 1115 des Katalogs von 1882.

Aberlin Tretsch,

Herzog Christophs von Württemberg Baumeister.

Von

Alfred Klemm, Diac. und Bez.-Schul-Insp. in Geislingen.



Aberlin Tretsch.

So nennt sich der Mann, dessen wir hier gedenken, übrigens nach der Sitte seiner Zeit weder selbst eine feste Schreibweise seines Namens beibehaltend, noch von Andern immer gleich benannt, so dass wir seinem Vornamen auch in den Formen Auberle, Auberlin oder Albrecht, seinem Zunamen auch in der Schreibweise Dretsch — diese scheint er selbst fast noch vorgezogen zu haben — Dretzsch, Trötsch, Trösch oder Tresch begegnen.

Seltsamerweise sind bis jetzt weder in Pfaff's Geschichte von Stuttgart, noch in Georgii's fürstlichem Dienerbuch, noch sonstwo ältere Träger dieses Namens in oder bei Stuttgart zu finden gewesen. Ein Zusammenhang seiner entschieden bürgerlichen, wenn auch in Tretsch's Kindern und jüngern Anverwandten, wie wir sehen werden, angesehene Stellungen einnehmenden Familie mit der ritterbürtigen Familie der Treusch v. Butlar, die allerdings auch Träsch, Trösch und Trötzsch geschrieben erscheint, insbesondere etwa mit Heinrich, dem Obervogt von Böblingen, Inhaber von Hundersingen und Commandanten von Asperg 1514—22 (vgl. Georgii's Dienerbuch, S. 393; Stälin, Gesch. Wirt. 4, 203; Heyd, Herzog Ulrich 2, 99) muss, so lang jeder Nachweis fehlt, gleichfalls ausgeschlossen bleiben. Immerhin mögen die Namensformen dieser Familie zur Erklärung unseres Namens weiter dienen. Herr Prof. Hartmann in Stuttgart glaubt bayrischen Anklang im Namen finden zu sollen.

Anmerk. Nach einem Vortrag im Württemb. Alterthumsverein 12. Januar 1884, mit Nachträgen.

Unseres Tretsch's Wiege indess könnte trotz des uns etwas fremdartig anmuthenden Namens nicht wohl in Bayern gestanden sein. Seine mit Vorliebe in kräftigen, specifisch schwäbischen Sprüchen sich ergehende Redeweise zeugt laut dafür, dass wir seine Geburtsstätte entweder geradezu an der Stätte seines späteren Wirkens, in Stuttgart — das scheint mir das Wahrscheinlichste [1]) — oder jedenfalls nicht allzufern davon, allenfalls in einer der schwäbischen Reichsstädte zu suchen haben. An letzteres zu denken, gäbe etwa der Umstand Anlass, dass Tretsch schon in früher Jugend mit der Lehre des Evangeliums muss bekannt geworden sein. Ein Ausländer nichtdeutschen Stammes ist er, der abgesagte Feind der Welschen, jedenfalls nicht gewesen.

Ich glaube annehmen zu sollen, er möchte so ums Jahr 1510 geboren sein als Sprosse eines ehrsamen deutschen Bürgerhauses. Ueber seine jugendliche Ausbildung erfahren wir nur so viel einmal, dass er sagt: »Ich habe solche Verrätherei und Morderei nie gesehen, auch solches in der Schul nit gelernt, meine Schulmeister haben mich auch solches nit gelert, sondern die Schrift, darin man Weisheit lernt und Got findet. So sich ich aber wohl, es ist noch eine Schul, darin man alle Arglistigkeit lernt und den lebendigen Teufel findet.« Seine Erziehung im evangelischen Glauben geht auch noch aus zahlreichen andern Aeusserungen hervor. Später hatte Tretsch Reisen gemacht und »seine Kunst in weyten Landen geholt und gesucht.« Welsche Sprache verstand er aber nicht.

Wir finden ihn darauf des weiteren, so weit er überhaupt selbst einen Einblick in seine Vergangenheit uns gestattet, seit 1537 thätig im fürstlichen Dienste, willig seinem Herrn diënend, »wie ein armer unterthan und leibeigen Mann seinem gnädigen Fürsten und Hern ze thund billig schuldig ist«, damit »um seinen fürstlichen Herrn wohl eine Herrenpfründ verdienend«. Es scheint nach allem zweifellos, dass er seit jener Zeit bereits in bauleitender Stellung seinem Herrn, damals also zunächst dem Herzog Ulrich, diente. Da gerade mit dem Jahr 1537 die drei Namen der Baumeister vom Tübinger Schloss, des Heinz v. Lütter, des Balthasar von Darmstadt und des Hieronymus Latz, aus der Geschichte verschwinden, so könnte man vermuthen, dort in Tübingen habe Tretsch sein selbständiges Wirken begonnen. Man möchte dafür das etwa geltend machen wollen, dass die Capitelle an dem älteren Portal der alten Canzlei nach Lübke an die (von 1538 datirten) des Tübinger Schlosses erinnern, also eine Brücke von Tübingen nach Stuttgart, der spätern Stätte von Tretsch's Wirken, bilden würden. Allein diese alte Canzlei (mit Gewölbe im Thurm 1547) wurde nach Archivacten (deren Nachweis ich, wie den der meisten bei den Quellen genannten der Güte von Herrn Archivsecretär Dr. Schneider verdanke) von der Rentkammer, nachdem schon 1537 die Nothwendigkeit des Baues eingesehen war, 1542—44 um 3—4000 Gulden (aus Steinen der abgebrochenen Heslacher Wallfahrtskirche) erbaut nach Rissen und Ueberschlägen von Martin Vogel, Simon Werkmeister und dem Gruwer (s. meine »Bau-

[1]) Dafür spricht die wohl als Jugenderinnerung anzusehende Erwähnung der Hinrichtung des Hofdiebs Rinkher um 1517 (s. u.).

meister« Nr 331, 238, 242). Tretsch war also hiebei gar nicht betheiligt, erst bei dem späteren Fortbau unter Herzog Christoph.

Sicheres lässt sich hienach über eine Beziehung Tretsch's zum Tübinger Bau nichts aufstellen. Es ist uns überhaupt aus der ganzen 13jährigen Periode seines Wirkens unter Herzog Ulrich nur die eine directere und kunstgeschichtlich interessante Notiz aus dem Jahr 1561 erhalten: »Das Gypserhandwerk ist bei uns in Deutschland ein neu Handwerk; ist wohl vor 20 Jahren — also ums Jahr 1540 — bei Eurer fürstlichen Gnaden Hern Vaters säliger Zeit auf dem Asperg angefangen, ist Meister cunrot Haug, schreiner von Nürtingen säliger, Ir Meister gewest, der in Gyps Laubwerk und Bilder gestochen; hat des Tags für Speis und Lohn, und sonst keine Jarbesoldung, gehabt 15 Kreuzer, der Gesellen einer 3 batzen und Ihre Handknechte wie andere Bossler gehalten«. Dieser Haug, der doch wohl noch der Konrad gewesen ist, der 1557 die Ritterstube im Stuttgarter Schloss u. a. zu gipsen hatte, hat also ohne Zweifel die Gipser herangebildet, mit welchen 1551 der Herzog Christoph für Schloss Heidelberg aushelfen konnte (Württ. Jahrbücher 1826, I, 105). Die obige Notiz scheint mir aber auch darauf hinzuweisen, dass Tretsch bei den seit 1535 unter Herzog Ulrich vorgenommenen Arbeiten zur Ausdehnung der Befestigungsanlagen auf Hohenasperg (OA.-Beschreib. Ludwigsburg, S. 177) mitgewirkt haben dürfte. Vielleicht war er überhaupt schon unter Herzog Ulrich das, als was wir ihn später erst nachzuweisen vermögen, nicht nur ein Bauleiter, sondern der oberste Leiter aller fürstlichen Bauwesen (s. u.).

Seinen Wohnsitz jedenfalls hatte der Meister, als Herzog Christoph 1550 zur Regierung kam, bereits längerher in Stuttgart. Denn von hier aus ruft ihn der erste Auftrag, unseres Wissens, der unter dem neuen Herrscher ihm wird, hinweg auf die Burg Hohentwiel zu vierjährigem Aufenthalt und Versehen des Baues daselbst von 1552—56, so dass er sich bald genöthigt sieht, Haus und Hof in Stuttgart sammt Hausrath zu verkaufen, weil sie ihm in seiner Abwesenheit zergangen. Allem nach ist der in der oberen Festung des Hohentwiel über den Grundmauern der mittelalterlichen Burg aufgeführt gewesene Herzogsbau oder Christophsbau das Ergebniss dieser vierjährigen Thätigkeit unseres Meisters. Noch sind stattliche Reste da von diesem Schloss, mit Rundportalen, an der Nordostecke von einem Rundthurm flankirt; innen Gemächer, Arcadenstellungen und zweimal die Jahrszahl 1554, unter dem Boden weitgesprengte Kellergewölbe (OA.-Beschreib. Tuttlingen, S. 550. Ein Steinmetzzeichen daran wiederholt sich am Portal des nördlichen Schlossflügels in Tübingen). Der den Bau unter Tretsch's Leitung ausführende Meister war drei Jahre lang Hans Hertz, bald Maurer, bald Steinmetz genannt, »von Rottenberg usser dem Algew«, damit der erste uns namentlich bekannte unter den von dieser Zeit an wieder und wieder genannten, wegen ihrer gefährlichen zunftwidrigen Concurrenz von den im Fürstenthum eingesessenen Maurer- (und Steinmetz-) Meistern so scheel angesehenen Allgewern. Wir begegnen ihm später ebenfalls am Schlossbau in Stuttgart, wo er 1557 z. B. an den Arcadenpfeilern bei der Küche arbeitet, dazwischenhinein 1558 auch am Bau des neuen Hauses in Neuenbürg verwendet. Auf Hohentwiel hatte er es mehr

mit Maurerarbeit zu thun gehabt. Denn alles gehauene Steinwerk an den dortigen fürstlichen Gepeuen wurde nach Tretsch's Angabe zu Konstanz und zu Stein am Rhein von den Steinmetzen gehauen, die nur alle Stücke zu verzeichnen hatten, wie die zusammengehören (Versetzzeichen), sodann auf herzogliche Kosten abgeholt und von den Maurern versetzt.

Im Jahr 1556 zog Tretsch wieder nach Stuttgart, um fortan hier zu bleiben. Er erwarb sich daher wieder ein eigenes Haus, gelegen »oben in der Stadt in einer Zwerchgassen bei dem Mittelpronnen«. Vielleicht wird es einem Localforscher noch möglich, aus dieser Angabe zusammen mit der weiteren, dass der Winkel des Hauses dem Tretsch »mit Wolfgang Sparn und Urbane Paudistel als Nachbarn gemein war«, die Lage dieses Hauses bestimmter zu ermitteln. Das Haus war »alt, wenn auch gut von aichin Holz«, weshalb der neue Besitzer es, »wie einem getreuen Hausvater seiner Kinder gebührt, nothdürftig bessern musste, wegen Feuersgefahr herumb die wend in die Riegel mauern und mit einem doppelten Gipswurf Holz und Felder herum bewerfen liess, so dass es seinen seckhel bis höher denn 50 Gulden kam«. Seine Familie bestand damals ausser seinem Weib auch noch aus kleinen Kindern. Von seiner Frau erfahren wir leider nichts Näheres, als dass er durch den Kupferschmied, der einen kupfernen Knopf auf das Dach machte, zugleich für sie »ein kleines Kohlpfendlin, daruf man die Zwachtücher (= Waschtücher) trocknet«, um zwei Gulden machen liess. Wir dürfen sie hienach als eine rührige Hausfrau ansehen, und es wird uns dieses Urtheil bestätigt, wenn wir noch hören, dass in ihre verständige Hand die ganze Sorge für die Weingärten, die Tretsch nahe dem Hause besass, sowie ein zweimal im Jahr, »wie bei andern Bürgern«, vorkommendes Ausschenken von Wein — es ist das ja bei unsern Weingärtnern noch heutzutage üblich — ausschliesslich gelegt werden konnte. Den Meister selbst aber dürfen wir uns trotz der kleinen Kinder, von denen er redet, damals bereits nicht mehr zu jung vorstellen, sondern eher als schon der obern Grenze des Mannesalters genähert, wenn er doch im Jahr darauf erklärt, er habe »Jezund zwainzig Jar lang (dienend) nichts davon pracht dann ain dollen Kopf, böse blinde Augen, lame schenckhel und ain schwachen kranken Leib«, und dazu wiederholt von seinem Alter spricht.

Der Bau des (alten) Schlosses zu Stuttgart.

Mit diesem wichtigen Einschnitt im Leben unseres Meisters, seiner Rückkehr nach Stuttgart, stehen wir auch vor dem einen Hauptwerk seines Lebens, dem Bau des alten Schlosses. Sehen wir uns zunächst die Sachlage hier genauer an.

Schon lange herein hatte der Raum der alten Burg den Bedürfnissen einer wachsenden Hofhaltung nicht mehr genügen wollen. Es waren bei derselben eine Reihe weiterer Bauten entstanden, ein neues Sommerhaus (1417), ein neues Haus (1480), eine Metzig (1468), das Brunnenhaus (1490), die Burgcapelle (1497). Dem baukundigen und baulustigen Herzog Christoph war es

vorbehalten, an der Stelle dieser wohl theilweise vereinzelt stehenden Bauten unter Hinzunahme des Raums mehrerer Privatgebäude auf der Südseite einen einheitlichen, an den zeitgemäss umgewandelten alten Hauptbau anschliessenden Bau, dem dann eben von da an der Titel Schloss beigelegt ward, herzustellen. Es geschah dies im Wesentlichen in den Jahren 1553—70, wie eine früher bei der Wappentafel über dem westlichen Thor angebrachte, später durch ein Fenster verdrängte Inschrift (Sattler, Histor. Beschreib. d. Herz. Würt. 1752, S. 36) bezeugte: Posteritati sacrum . Illustrissimus Dux Christophorus, Annae Mariae (Electoris Georgii Marchionis Brandenburgici Filiae) maritus praesens hoc castellum anno gratiae LIII supra MD primis ex fundamentis extruens postremam operi manum imposuit 1570. »Den Nachkommen geweiht. Der Durchlauchtigste Herzog Christoph, Gemahl der Anna Maria, einer Tochter des Churfürsten Georg, Markgrafen von Brandenburg, hat dieses Schloss im Jahr der Gnade 1553 von Grund auf neu begonnen und 1570 die letzte Hand ans Werk gelegt«. (Der Herzog war übrigens schon 1568 gestorben.) Erreicht wurde der Zweck dadurch, dass an den alten, nunmehr zum südöstlichen Hauptflügel werdenden Bau drei weitere Flügel, in der Hauptrichtung gegen Süden, Westen und Norden gestellt, angeschlossen wurden mit einem geräumigen Hof dazwischen, in welchem der alte Brunnen wieder seine Stelle fand. Dreistockig wie der Hauptbau aufgeführt, bilden diese drei steinernen Flügel ein einheitliches, nur an der Stelle des westlichen Thoreingangs, der von einer Altane in Höhe nur des ersten Stockes überbrückt ist, in seinem Zusammenhang unterbrochenes Ganzes, dessen Zusammengehörigkeit ihren sichtbarsten Ausdruck findet in den drei gegen den Hof hinein angebrachten Säulengängen übereinander, die hier zugleich der wuchtigen Masse, als welche das feste Schloss gegen aussen hin imponirend wirkt, mit ihren kräftigen kannelirten Säulen korinthisirender Art, mit ihren schön durchbrochenen bandartigen Geländern, mit ihren flach gehaltenen Bogenstellungen Leben und Bewegung und Reiz verleihen. Der letztere Zweck wird noch gefördert durch zwei in den beiden Ecken des neuen Baues eingeschaltete Treppenthürme mit trefflich ausgeführten Wendeltreppen, die zugleich eine bequeme Verbindung zwischen allen Stockwerken und Theilen vermitteln helfen.

Wem aber gebührt die Ehre, diesen würdigen Bau, ein so schönes Denkmal der besten Renaissance, nach Lübke's Urtheil eine der hervorragendsten Schöpfungen der deutschen Renaissance, erdacht und geschaffen zu haben? Der bisher geltende Bericht lautet: »1553 wurde Jochum Meyer, Werkmeister von Kirchheim, und Peter Busch, Werkmeister von Schorndorf, mit den Vorarbeiten zu dem Bau beauftragt, Meister Blasius Berwart fertigt den Kostenvoranschlag aus.« Man wird dadurch zu der Meinung geführt, diesen Männern käme die Planung des Baues zu. Allein was finden wir weiterhin? Peter Busch erscheint in Stuttgart gar nicht mehr, sondern nur noch zu Schorndorf als gewöhnlicher Steinmetzmeister. Blasius Berwart ist am Bau thätig, aber unter Oberleitung von Aberlin Tretsch. Nur Meister (Jochum, Jochim, Joachim) Meyer (Maier) erscheint später wieder in wirklich oberleitender Stellung neben Tretsch , wie er, 1558 Baumeister titulirt; er hat 1554 auf des

Herzogs Befehl nach Schloss Beilstein, dann wieder nach dem Schloss Calw zu sehen, leitet neben seiner Stellung am Schlossbau in Stuttgart 1557/58 den Bau des neuen Hauses in Neuenbürg. Sieht man aber alles über ihn Berichtete genau an, so findet man: Er war Zimmerobermeister am Schlossbau, wie im Land auf und ab, als solcher relativ selbständig neben Tretsch und doch auch wieder unter diesem. Jedenfalls kann auch ihm als solchem der Entwurf des ganzen Schlossbaues nicht zugeschrieben werden. Auch abgesehen von diesen allgemeineren Erwägungen fällt indess bei näherer Einsicht in die Original-Actenstücke die obige Annahme in sich zusammen. In dem Erlass des Herzogs vom 20. Febr. 1553, auf dem die Angaben beruhen müssen, ist nämlich gar nicht von dem Bau des eigentlichen Schlosses die Rede, sondern von dem Bau einer an einem Wassergraben hinziehenden Gartenmauer, die den Garten beschliessen soll, und eines aus rauhen Steinen gemauerten Thurmes im Eck (derselben). Nur diese zwei Arbeiten sollen in diesem Sommer ausgeführt werden, sie sollen die zwei Werkmeister von Kirchheim und Schorndorf neben dem Adressaten des Briefs helfen angreifen, berathen und ins Werk richten. Ausserdem sollen die drei sich unterreden, ob man nicht Allgewer bekommen möchte, die billiger mauren würden, als Adressat in seinem Ueberschlag angenommen habe, sollen weiter mit einander einen Ueberschlag machen, was das Ueberwölben der beiden Gräben, das aber noch nicht auszuführen wäre, kosten würde, und wie und mit welchen Kosten der Brunnen in den Garten geführt werden möchte. Nach Abschluss der obigen Arbeiten und dieser Ueberschläge wird die Wiederabreise der zwei auswärtigen Meister, für deren Unterhalt bis dahin noch gesorgt wird, vorausgesetzt. Es handelt sich also, wie wir sehen, gar nicht um Vorarbeiten zum eigentlichen Schlossbau, sondern um den Abschluss früherer Arbeiten an dem westlich liegenden, durch einen Wassergraben vom späteren Nordflügel des Schlosses getrennten Lustgarten, der mit Thürmen in den Ecken versehen war. Von Blasius Berwart sodann konnte ich keine Notiz finden vor 1557. Der Adressat ist in dem Actenstück leider nicht genannt; es mag sein, dass es Berwart war, aber sicher ist es nicht [1]). Es kommt aber endlich noch eine Frage ins Spiel: Wurde überhaupt schon 1553 der Plan zum ganzen Schlossbau gemacht? Ich glaube nach allem das verneinen zu müssen. Nämlich alle Arbeiten, von denen wir specielle Kunde haben, beziehen sich bis 1557 lediglich auf den Umbau des alten Baues. An diesem scheint das alte Kellergewölbe und die den ersten Stock einnehmende sogenannte Türnitz intact erhalten geblieben zu sein. Dagegen muss von 1555 an, wo der Bau im Sommer »in grossem Schwanckh« gehend erscheint und im Herbst nach guten Steinbrechern und weiteren Steinmetzen gefahndet wird, an einer Erneuerung des zweiten Stocks gearbeitet worden sein. Im Herbst 1557 sind die Gemächer: die in demselben liegenden Ritterstube, des Herzogs Stube und Kammer der Vollendung nahe, so dass der Gipser Konrad mit Brennen des zu ihrem Gipsen er-

[1]) Das unten über Berwart Nachgetragene schliesst die Annahme so gut als ganz aus.

forderlichen Gipses beauftragt wird. Dagegen kann dem Wunsch des Herzogs, auch die im dritten Stock liegende Stube seiner Gemahlin in diesem Herbst noch vollendet zu sehen und seine Kinder, die in Nürtingen über den Umbau untergebracht waren, wieder nach Stuttgart führen zu lassen, nicht entsprochen werden. Blessy ist zwar mit dem vordern Eck an der Ritterstuben bis nahe an das Dach aufgefahren, es wird vom Ausmauern des neuen Ecks bei dem »bünigs gemach« (Bühnengemach?) unter dem Dach gesprochen, im Ganzen aber ist man erst bis zum dritten Stock gediehen, und es ist davon, das kupferne Dach auf dem Schnecken — es war also damals ein anderer als der unten zu nennende, schon vorhanden — aufsetzen zu können, allem nach noch keine Rede. Ja es scheint sogar dieser dritte Stock erst 1560 fertig geworden zu sein, da erst da (25. März) Blesin Berwart mit der Junckfrawen Stuben, die bei der »bueben stüblin« liegt, und die nach einer Angabe von 1565 ebenfalls im dritten Stock zu suchen ist, fertig ist; fertig freilich nur, um sofort wieder jetzt mit dem Neubau des grossen Schneckens mitten auf der Westseite des alten Baues zu beginnen, während der kleinere Anbau des Archivs auf der Ostseite desselben am nördlichen Ende, der oben einen kleinen Lustgarten mit einem Brunnen trug, schon 1558 vollendet worden zu sein scheint.

Während also am alten Bau 1557 alles in voller Arbeit steht, erscheint im Frühjahr dieses Jahres der Bau des neuen Theiles noch nicht weit gediehen, wenn doch damals noch nicht einmal fest stand, wie die Capelle (im Südflügel) gebaut werden sollte, und auch im Nordflügel ist man im Herbst dieses Jahres erst am zweiten Stock (bei der Küche) beschäftigt. Dürfte es hienach allzu gewagt sein, wenn ich annehme: Der Entwurf zu dem neuen Schlosstheil ist erst mit der Zeit gemacht worden, da Aberlin Tretsch um 1556 von Hohentwiel nach Stuttgart zurückgekehrt war, und da nun er von da an die ganze Oberleitung des Baues führt, so ist sicher auch der Entwurf sein Werk gewesen. Dabei aber soll nicht vergessen sein, dass der leitende Grundgedanke dazu wohl von dem Herzog selbst ihm gegeben worden sein wird. Wir finden ja immer das als des Herzogs Art, dass er als beherrschender Geist seinen Bauleuten gegenüber steht, ihnen die Grundideen und Winke gibt, es nun ihnen überlassend, sie in die rechten Formen zu kleiden, dabei dann aber erst noch sich vorbehaltend, ihre Vorschläge zu prüfen und zu ändern. Da der Herzog sich acht Jahre in Frankreich aufgehalten hatte, so kann er dort mit seinem guten Auge für das Bauwesen manches abgesehen haben, das ihm jetzt zum Leitstern diente. Ohnehin bemerkt ja Lübke mit Recht, dass die evangelischen Fürstenhöfe Deutschlands, durch die Politik bestimmt, sich der französischen Renaissance zuneigten. Dass Tretsch übrigens auch dem Umbau des alten Baues nicht ferne stand, glaube ich kraft der oberleitenden Stellung, die ihm zukam, wie wir uns unten überzeugen werden, gleichfalls voraussetzen zu müssen. Er konnte auch von Hohentwiel aus bezügliche Entwürfe vorlegen, wenn auch dabei seine persönliche dauernde Anwesenheit zunächst nicht nöthig erschien, bis es dann an den grossen Hauptbau ging.

Es war denn also eine umfassende Aufgabe, die unser Meister seit seinem Eintritt in Stuttgart zu lösen hatte, und eine grosse Zahl von Händen, die seiner Weisung als der des oberstleitenden Technikers harrten und folgten. Suchen wir an dieser Stelle eine Uebersicht über sein Baupersonal zu gewinnen. Besonders die Acten über den nachher weiter zu nennenden Schmachhandel geben uns erwünschten Aufschluss. Von eigentlichen Steinmetzen haben nach Ausweis der Zeichen, die ich theils an den Säulen der Arkaden, theils und mehr an den Fenstern des Reitschneckens sammeln konnte, in den Jahren 1557—62 zum mindesten 40—50, eher aber noch mehr, an dem Bau gearbeitet. Ihr nächster Vorsteher war der bereits genannte Werkmeister Blasius (Blesy) Berwart, Steinmetz, ohne Zweifel irgendwie verwandt mit dem unter Herzog Ulrich in Leonberg genannten Maurermeister Silvester Berwart, dessen Sohn der 1557 vorkommende »Steinmetz in Lewenberg, Silvester Berwart« sein wird, sowie mit dem Meister des 1556 begonnenen Schlosses zu Brackenheim, Martin Berwart, der dort 1564 verstarb (vielleicht des letzteren Sohn, des ersteren Neffe)[1]). Er war ein in seinem Fach sehr tüchtiger Meister, jedenfalls von 1557, wenn nicht schon früher bis 1563 am Schlossbau thätig, am 23. April 1558 nach Dillingen gesandt, um das Muster des dortigen Reitschneckens abzunehmen und 1560 den Stuttgarter ausführend. Am 23. Sept. 1563 wurde er, da der Stuttgarter Bau stille stand, dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg in Ansbach auf dessen Ansuchen als Oberleiter an seinem Bau auf der Plassenburg (bei Culmbach), deren Arcadengänge sehr an die des Stuttgarter Schlosses erinnern, überlassen. 1584 sodann erscheint er am Schlossbau zu Königsberg in Preussen verwendet. Wir erfahren von ihm, dass er besonders eifrig über den alten Rechten und Ordnungen der Steinmetzenbrüderschaft hielt und sich alle Mühe gab, die dieselben erneuernde Steinmetzordnung des Brüderbuchs von 1563 auch in Stuttgart und in Ansbach zur Anerkennung zu bringen, so sehr, dass er zu diesem seinem frommen Zweck selbst das der Wahrheit nicht gemässe Vorgeben bei den Stuttgartern nicht scheute, es sei das Brüderbuch in Ansbach bereits genehmigt, und dafür 1565 von den die fürstlichen Rechte eifersüchtig wahrenden Räthen des Herzogs Christoph dem Markgrafen zur Massregelung denunzirt wurde. Der nächste an ihm war 1560 der Steinmetz Bastian Keuffer (Chäffer) von Biberach, damals seit 1½ Jahren Ballier, vorher 1½ Jahre als Geselle thätig. Er wurde zwar eben im genannten Jahr von den Steinmetzen unter Meister Berwart's Vorsitz anlässlich eines Streits mit einem der Arbeitenden in Strafe, und als er nicht zahlte, in Verruf erklärt und von Berwart aus der Bauhütte gewiesen, so dass er beim Herzog Schutz suchte, muss sich aber mit den Genossen

[1]) Nachtrag: Nach Bossert in der Schwäb. Kronik, 3. Mai 1885, S. 773, fertigen die Brüder Blasius und Martin Berwart im Winter 1553—54 in Leonberg die Steine zu dem schönen, 1553 mit Meister Silvester verabredeten Brunnen der Stadt Wildberg, OA. Nagold, und stellen ihn im Frühjahr 1554 dort auf. Blasius fertigt dann noch den Bannerträger darauf, aus einem von Meister Michel, Steinmetz, von Herrenberg gelieferten Blocke. Die zwei oben unterschiedenen Silvester könnten zur Noth auch als Eine Person (Vater der zwei Brüder) angesehen werden.

wieder ganz abgefunden und ausgesöhnt haben. Denn wir finden 1563 gerade ihn als den erwählten Vertreter der Steinmetzen des Fürstenthums auf dem Steinmetzentag zu Strassburg; und im gleichen Jahr muss er Meister Berwarts Nachfolger als Werkmeister geworden sein. 1566 sah er sich mit einem neuen gefährlicheren Verruf durch die Strassburger Haupthütte bedroht, weil entgegen seinem eidlichen Versprechen die ihm übergebene Abschrift des Brüderbuchs von 1563 und der kaiserlichen Steinmetzprivilegien dem Herzog durch Berwart, der wohl Anerkennung des Brüderbuchs von diesem hoffte, ausgefolgt worden war und er sie nun durchaus wieder beischaffen sollte und doch nicht konnte; nur eine Urkunde des Herzogs selbst darüber, ergebe »aus sondern bewegenden Ursachen« die Bücher nicht mehr heraus (— der Hauptgrund aber war, dass der Herzog Randbemerkungen hineingeschrieben hatte —), konnte Keuffer schützen. Ausser dem oben erwähnten Meister Hans Hertz nahm sodann unter den Steinmetzen noch eine bedeutendere, theilweise leitende Stellung ein Meister Peter Cucki (kukh) ein, trotz seines fremdklingenden Namens und trotzdem, dass er eine welsche Magd hatte, doch allem nach selbst kein Welscher, hätte er doch sonst nicht wohl bei Tretsch über diese geklagt. 1557 ist er schon drei Jahre, also seit 1554 am Bau beschäftigt, wird auch schon 1555 als der, unter dem die Steinmetzgesellen im Taglohn arbeiten, genannt. Tretsch war übrigens nicht sehr mit ihm zufrieden; er klagt 1561, derselbe habe nur Jungen und nit über vier Gesellen, welche er alle, statt ihnen etwas in Akkord zu geben, nur im Taglohn halte und nun schinde und treibe wie die Ochsen, schlechtes Sudelwerk mache und den Gewinn einstecke. Sehe ich recht, so dürften wir, um mit Begriffen unserer Tage zu reden, in den zwei Meistern Hans Hertz und Peter Cucki die zwei Bauunternehmer für die Steinmetzarbeiten sehen, wie sie denn 1557 bei den Pfeilern und Gewölben um die Küche her mit einander genannt sind, während Meister Blasius Berwart der herzoglich bestellte, die unmittelbare Aufsicht über sie führende Bauführer war. Von den sonstigen Steinmetzen kann ich auf Grund der Zeichen einen B. R. namhaft machen, der später 1569 an der Kirche zu Heslach als Meister oder Ballier baute[4]). Die Zahl der Steinmetzen wechselte dabei sehr. »Der Meister hat,« sagt Tretsch einmal, »etwa viel, etwa wenig Gesellen; etwa nehmen sie Urlob, etwa kommen sie heuffet (zu Haufen) wieder, wie ihres Handwerks Brauch ist.« Ganz besonders ist noch zu erwähnen, dass eine ganze Reihe Welscher, insbesondere eben als Steinmetzen, am Schlossbau mitgewirkt haben. Hätten wir nur ihre Namen, so wären wir versucht, da diese italienisch anklingen, auf eine ganz falsche Fährte zu gerathen. Wir dürfen aber auf diese Namen ohnehin keinen grossen Werth legen, weil es scheint, sie haben von Haus aus lediglich Vornamen geführt und erst in Württemberg seien ihnen, gleichsam von Polizei wegen,

---

[4]) Ferner einen L. W., der 1573 in Schönthal als Bildhauer wirkte, später als Geselle am Rathhaus in Rothenburg a. T., wo er dann 1587—91 auch als Meister (z. B. des Gymnasiums) bezeugt ist. (Auch noch fünf bis sechs andere der Stuttgarter Zeichen kehren in Rothenburg wieder.)

Zunamen beigegeben oder solche anzunehmen auferlegt worden. Ich kann es mir wenigstens nur so erklären, dass bei dem Verhöre derselben vor dem Vogt Friedrich Wohlgemuth drei derselben als N. aufgeführt sind und erst nachträglich von Tretsch mit Namen angegeben werden, ja dass der eine beim Verhör geradezu zu Protokoll gibt, er habe seinen Zunamen vergessen. Hieraus erklärt sich zugleich die manchmal sehr verschiedene Schreibung ihrer Namen. Auf die richtige Spur führt die Bemerkung, dass diese Welschen in ganz intimen Beziehungen zu dem welschen Thiergärtner Cossmann von Metz, der auch eine Welschin, Anna, als Magd hatte, erscheinen. Zum Ueberfluss gibt uns aber vollen Aufschluss über die Heimat dieser Welschen ein Schreiben des Herzogs vom 12. Nov. 1555. Dasselbe, gerichtet an Hans willden zu Mümpelgart [5]), befiehlt diesem, sich fürderlich um vier gute Steinbrecher umzuthun, über den Taglohn mit ihnen zu handeln und sie fürderlich herausser zu fertigen; auch soll er bei Meister Membif Sallin Nachfrage nach guten Steinmetzen halten und acht, zehn bis zwölf, die bereit seien im Taglohn wie andere bei Meister Peter Cucen zu arbeiten, fürderlich schicken. Habe ich recht gezählt und zusammengestellt, so sind es um 1557 15 solcher Welschen (Walhen), deren einige schon auf Hohentwiel als Bossler mit thätig gewesen waren und erst in Stuttgart das Plattenhauen hatten lernen müssen: der Heugelin (Heigele) oder michel, einmal murer genannt; ein Daniel; ein Hans Bida, Hans glade, stefan ferra, Hans Bere (Berre), ein weitrer Hans, Hans Batela oder Wettala, Hans Kraut, Peter Fisse, Jacob Bude oder Bida, ein weiterer Jacob, ein Wilhelm, der gut deutsch konnte, ein Meister Reichart, den Steinbrechern in der Grube vorgesetzt, der, von Tretsch entlassen, denselben schmäht und in der Nacht vor der Tagfahrt für die Klage mit einem schlechten Weibsbild unter Zurücklassung dreier Kinder durchbrennt, endlich dieses Reicharts Bruder Erhart. Ein weiterer Welscher scheint dem Namen nach der Maurer(meister) Johann Dewa zu sein, der 1558 wegen des Kaminbaus nach Schwetzingen und Friedrichsbuchel (Friedrichsfeld?) geschickt wird. Die Drohung, welche Tretsch im Zorn gegen den Thiergärtner Cossmann sollte ausgestossen haben, dieser und alle Welschen, die doch zum Theil schon 2—3 Jahre am Bau waren, müssen auf Martini 1557 beurlaubt werden, hätte um so weniger können durchgeführt werden, als die Welschen am Herzog einen Hinterhalt hatten. Tretsch selbst hat sie auch abgeleugnet. Jedenfalls aber waren immer mehrfach auch andere, deutsche und speciell Stuttgarter Steinmetzen vorhanden. Denn 1563 ist von nicht weniger als 22 Meistern Steinmetz- und Maurer-Handwerks zu Stuttgart, alle in der Stadt sesshaft und Burger, die Rede, welche jetzt durch die Vollendung des Schlossbaus brodlos zu werden drohen. Die grosse Mehrzahl derselben sind jedenfalls Maurer, da sie über das Eindringen der leidigen Algewer besonders klagen. Sie bilden aber Eine Genossenschaft mit den Steinmetzen, weil (nach der Bauordnung) in Württemberg jeder Steinmetz auch das Maurerhandwerk können und des-

[5]) Wahrscheinlich Vogt und ein Verwandter des Caspar Wild, eines herzoglichen Ober-Rates. S. Stälin 4. 712.

halb fünf Jahre um das Handwerk gelernt haben musste, ein blosser Maurer nur drei. Mit Namen tritt uns von den Maurern nur Meister Hans Berger entgegen, der 1560 von seinen Handwerksgenossen ganz bedeutend gestraft wird, wie es scheint, nicht ohne Grund, daher er auch schliesslich mit aller Reclamation beim Herzog, noch bis ins Jahr 1564 hinein, nicht viel ausrichtet. Als Mertelknecht ist ein Alexander Gros von Binickheim (Bönnigheim) erwähnt. Zu den Steinmetzen und Maurern werden wir auch die Steinbrecher zu zählen haben, deren Vorsteher in der Grube wir bereits kennen lernten. Von ihnen werden genannt: Martin Rebeckh, Jerg Ungerer, dieser in der Grube am Sonnenberg, Hans Strobel, Jerg Schiess, dieser in der weissen mittlern Gruben und nicht ausdrücklich, wie die vorigen, als Stuttgarter benannt, Thomas Stahel und Hans Broll. Die Zimmerleute standen, wie früher erwähnt, unter der Oberleitung des Jochum Meyer, der also 1553 gleich in Stuttgart behalten worden oder bald wieder dorthin berufen worden sein muss. Es scheint fast, 1560 sei ein Ludwig Zimmermann, der neben Tretsch genannt wird, an seiner Stelle. Weiter kommen vor: Meister Lienhart, der 1558 mit nach Schwetzingen gesandt wird, um sich über das Einrüsten der Kamine Belehrung zu verschaffen; sodann Meister Ulrich, Hans Frum und Veit Ockeller, diese drei von Stuttgart. Sie holen Holz in Berg vom Flösser Marte Rapp. Wohin der Bauknecht Ulin gehört, ist nicht klar. Als Schreiner werden erwähnt: Meister Michel von Stuttgart, Meister Jörg Drelle, Meister Hans Rotenburgers Tochtermann und Meister Adolf, letzterer mit drei Knechten: Balthas Kreizmayer oder Kretzmayer von Ulm (wahrscheinlich Stammvater der fürstlichen Baumeister Kretzmayer im 17. Jahrhundert), Ludwig Geiger von Enssingen und Samuel Bron (Braun) von Wineden (Winnenden); endlich ein Schreiner Lienhart. Von den elf Schlossermeistern der Stadt, die 1562 schon von dem drohenden Stillstand des Baus reden und deshalb gegen weiteren Zuzug von auswärts protestiren, wird keiner namentlich bekannt. Neben dem Gipsbrenner Meister Konrad treffen wir 1557 und 1561 noch einen Gipsbrenner Peter Hottin, wieder einen Welschen, der aber gut deutsch kann; er bricht den Gips aus einem Stuttgarter Weinberg. Ferner finden wir einen Kantengiesser und alten Burgermeister Meister Barthlome, zwei Glasermeister Cristan und Basthy, einen Meister Stoffel, Kupferschmied; einen Ziegler Brosi phissenheusser und einen Meister Johann, Ziegler von Waiblingen, der von dort Kalk zuführt; einen Hans Zeller, Decker, von Kirchheim. Bei dem Zuig am Graben ist Konrad Kreys von Stuttgart thätig; als Fuhrknechte bei verschiedenen Gelegenheiten: Schramhans, der gnädigen Fürstin und Frauen Fuhrknecht, dann Lienhart Woltz von Stuttgart, Michel Müller, der Dinkelhans (Jerg Kantengiessers Knecht Hans Dinkel oder Dinger von Hechingen), Schmid Hansen Sohn, Hans Ruoff bub, Christa Sailers Knecht Hans von Dinkelsbühl, Michel Beck u. a.[6])

---

[6]) Vom niederen Hofpersonal kommen gelegentlich zum Vorschein: Burkhard Kuchinmeister, Kuchinschreiber Endris Koch, Koch Krum Enderlin, Hofkeller Michel, Pfister- (Bäcker-) Meister Hermann und der »Liechtkammerer« Jakob Dotzinger.

Von sonstigen Stuttgartern noch: Michel Crista mit seinem Weib Afra, der

Wir können uns wohl denken, wie vielseitig da Meister Tretsch in Anspruch genommen war, wenn er allen Anforderungen seiner Stellung gerecht werden, bald da bald dort sein, alles planen und entwerfen und bald dem, bald jenem Red und Antwort geben sollte. Er kam deshalb auch z. B. den ganzen Sommer 1557 über nur einmal in seine Weinberge und konnte nur einmal im Herbst mit seiner Hausfrau in die Trauben gehen. Wohl hätte er darum alle Anerkennung verdient, und wohl hätte ihm mögen das Herz vor stolzer Freude schwellen. Statt dessen finden wir ihn im Jahr 1557 im innersten Herzen bitter getroffen und schwer verletzt durch die Anklagen des Unfleisses, als ob er nur beim Bau wäre, wenn er wisse, dass der Herzog komme, und dazu der Untreue gegen seinen Herrn und Fürsten, als habe er auf dessen Kosten sich sein Haus gebaut. Schon der noch weiter zu nennende Bericht des zu dem Bau verordneten Fechtmeisters vom Mai 1557 gibt in den Vorschlägen, die er ausser den Bedenken wegen Visirung der Capelle über Bestellung eines Gegenschreibers neben dem Bauschreiber und über andere Ordnungen macht, unter der Hand zu verstehen, dass er der bestehenden Verrechnungsart und Oberaufsicht nicht recht traute. Auf diesen Mann besonders scheint sich zweifellos zu beziehen, wenn Tretsch am 29. Oct. d. J. schreibt, er müsse erfahren, dass ihm seine Insidiatores so viel nachstellen und allein dis Jahrs vielmalen; er habe schon einmal darüber an den Herzog berichtet, denke, derselbe Teufel leb noch. Dass in manchen Hofkreisen schlimme Gerüchte über den Meister verbreitet waren, geht auch daraus hervor, dass der Liecht Chamerer Jakob Dotzinger, einer vom niederen Hofpersonal, dem die Stube der gnädigen Frau, wie es scheint, zu heizen oblag, auf die verwundernde Bemerkung Tretsch's, »dass die so viel Holtz geben«, erwiedern konnte: »Missgünd Aberlin Tretsch ime das Holz, missgünd er im doch nitt wie er sein Haus gebawen«. Zum offenen Ausbruch kam die unter der Decke schleichende Verleumdung gelegentlich des sogenannten Schmachhandels, d. i. eines Beleidigungsprozesses mit dem Thiergärtner Cossmann von Metz, dem fürstlichen Gärtner in dem von Herzog Christoph gleich zu Anfang seiner Regierung nach französischen und italienischen Vorbildern an Stelle des alten Thiergartens angelegten Blumen- und Pomeranzengarten. Tretsch hatte nämlich beim Nachsehen in der Bauhütte auf dem Graben am Schloss am Samstag 16. Oct. 1557 fünf Welsche und zwei Deutsche vermisst und erfahren, dass jene bei dem Thiergärtner Cossmann im Garten sitzen und zechen statt zu arbeiten. Er hatte dabei noch den Vorwurf hören müssen, so machen sie's alle Tage und sie andern, die arbeiten, sie arme Teufel werden dann dafür von dem Baumeister »gestigelfitzt« und können nicht genug schaffen. Tretsch hatte die Sieben darauf in die Katzen legen und bis Montag im Thurm behalten lassen. Hatte er doch auch sonst Grund mit diesen Welschen unzufrieden zu sein, und konnte sich darauf berufen, Meister Peter Cucki habe

jetzt bei dem Bauumgang ist. Steffan Zimmermann. Stoffel Bastle mit seinem Weib Margreta. Class Binder. Die Schotenecklin. Peter Koch. Hans Beck Büxenmeister. Friedrich, Büxengiesser. Unimuss (Hieronymus) German, Zeugsetzer. Kieffer Bernhard.

sich ebenso oft über dieselben beklagt, weil sie gar nicht folgen wollen, und Bestrafung verlangt; sie haben ihrem Meister selbs den Rock zerhauen, das Weib geschlagen, ziehen unbefragt wider seinen Willen hinweg u. dgl. mehr. Am Dienstag sodann war Tretsch mit dem Thiergärtner auf der Schlossbrücke zusammengetroffen, und da hatte es denn einen heftigen Wortwechsel gegeben, in welchem der Thiergärtner den Tretsch als Verräther und Verleumder angriff, alle Schuld von sich abwälzen wollte, Tretsch aber ihn einen welschen Schelmen titulirt haben soll und ihm erklärte, der Fürst wolle kein Wirthshaus und Spielhaus im Garten haben, sondern eine Mühle und ein Pflanzhaus, und nur bedauerte, dass er den Cossmann nicht bei den andern getroffen habe. »Er wollte ihn sammt ihnen in die Katzen gelegt haben. Denn es sei ein gemein Sprichwort: Man soll Vogel und Nest mit einander nehmen.« Der Bericht Tretsch's über diesen Vorfall und sein Verhör darüber vor den Kammerherrn gab nun dem Dr. Jörg Gadner, einem der angesehensten herzoglichen Räthe, Anlass, zu Burkhardt Stickel die Bemerkung hinzuwerfen: »Ir müssend auch ein Jahr pauwmaister sein, so kunden Ir euer Scheuer in der Vorstadt auch pauwen.« Damit natürlich war Oel ins Feuer gegossen. Neben der eigenen Rechtfertigung, in der Tretsch erklärte: »Wolte Gott, dass meinem gnädigen Herrn an allen Orten also wohl gehaust würd als ich Im thue so viel an mir ist und mir unter die Hend kommt«, und in der er, wenn man ihn der Untreue schuldig glaube, lieber seines Dienstes entlassen sein wollte, weil lieber selig arm, weder unselig reich, bemühte sich jetzt Tretsch vollends alles Wetter auf das Haupt des Thiergärtners herabzuziehen. Er gab an, derselbe, statt das Abholz vom Garten zum Heizen zu verwenden, verkaufe es und feure dazu mit seines Fürsten und Herrn Holz, »als ob man einen alten Juden rösten wolle«. Was derselbe seinen welschen Genossen gegeben habe, habe er seinem Herrn entwendet. Er berechnet, Cossmann habe im Jahr etwa 7280 Hoflaible weggebracht. Es sei nun mehr denn 40 Jahre, da habe man einen Wächter im Schloss genannt der Rinkher zu Stuttgart an den Galgen gehenkt, dem man ausrechnete, dass er dem gnädigen Herrn ain Jahr bis in die 3000 Hofbrot abtragen hat. Wie viel mehr hatte Cossmann also den Galgen verdient! Der werde freilich gemeint haben, »er sei im Schlaraffenland; sollich Ding (was er dem Fürsten genommen und seinen Kostgängern gegeben) wachsen auf den Bäumen«. Es macht immerhin einen eigenthümlichen Eindruck, wenn nach allem Hinundherverhören und Verhandeln — es gab eine sehr umfassende Untersuchung über alle bei dem Hausbau Tretsch's irgendwie Betheiligten, wie über die Kostgänger des Cossmann — das Ende ein schriftlicher gütlicher Vergleich zwischen beiden vom 21. Jan. 1558 ist, worin erklärt wird, dass ihrer beider injuria aufgehoben und abgelehnt sein soll, und es soll keinem Theil an seinem Glimpf und Ehren nachtheilig sein. Es hatten doch die Kammerräth, Haushofrath und Vogt zu Stuttgart auch bei Tretsch und seinem Bauknecht Ulin Verschiedenes »nicht ohne Argwohn« gefunden. Tretsch's starke Aeusserung: »Erst dieses Jahr wolle der Teufel dreinschlagen; zwanzig Jahre sei er seines Thuns und Haltens halber jedermann lieb und werth gewest; möchte einer noch sagen, ob ihn der Teufel

mit den Welschen bescheissen welt« war also nicht ganz durchgedrungen. Bei Cossmann freilich muss es viel schlimmer sich herausgestellt haben; sein Weib wird z. B. die Pasteten, Wildbret, Gansbraten, Stockfisch und Blatteisslin, (Plattfische) welche einige der Welschen zugestandenermassen bei ihr gekauft hatten, schwerlich alle in der eigenen Küche fabrizirt haben. Es scheint mir in der That, dass mehr unabsichtlich, wie es bei solchen gleichzeitigen Arbeiten an verschiedenen Orten unter der Leitung einer Hand gehen kann, einige weniger bedeutende Posten in die Rechnung des Fürsten statt in die Privatrechnung Tretsch's hineingekommen waren, und dass er wirklich Recht haben mochte, sich Andern gegenüber als einen Engel anzusehen. Wenn es unter Herzog Ludwig 1575 heissen konnte: »Der Koch dem Keller brät ein Wurst, der Keller löscht dem Koch den Durst«: so wird auch schon unter Herzog Christoph trotz des scharfen Augenmerks, das er hatte, manches Aehnliche im Schwang gegangen sein. Das Vertrauen seines Fürsten, der persönlich für den gütlichen Ausgang der Sache eingetreten war und Tretsch, der immer wieder vor den Vogt gehen wollte, zum Eingehen darauf vermocht hatte, war jedenfalls nicht geschwächt, und das wird uns das Wichtigste und Entscheidendste für unsere Beurtheilung einer, aus den mangelhaften Acten doch nur halb entzifferbaren Sache sein.

Nach der Reinigung der Luft durch dieses Gewitter ging die Arbeit am Schloss munter weiter, wenn auch, wie vorher schon, nicht ohne allerhand Klagen und Anstände, dass bald der Herzog über allzuviel Kosten (1555) oder über zu langsames Fortschreiten des Baues (1560), bald der Baumeister über allerhand Hindernisse (1558) zu klagen hatte. Es scheint fast, dieselben haben noch öfter auch bei dem weiblichen Theil des Hofes ihren Ursprung gehabt, wie wenigstens bei der geplanten Aenderung der Kamine in dem alten Bau 1563 deutlich heraustritt, indem der Herzog dem Burgvogt befiehlt, sich »nit an das Weibergeschwätz zu kehren, sondern voranzumachen eins ums andere bei diesem schönen Wetter«. Es dürfte an der Zeit sein, dass wir uns die Arbeit selbst wieder näher ansehen. Nachdem wir von den Umänderungen am alten Bau uns schon gründlicher unterrichtet haben, werden wir hier ein Dreifaches noch ins Auge zu fassen haben: den Bau der drei neuen Flügel, neue Aenderungen am alten Bau, die innere Einrichtung; letzteres beginnend mit 1563, während jenes beides als mit eben diesem Jahr abgeschlossen anzusehen ist. Leider sind die Acten doch nicht reichlich genug vorhanden, um ein ganz sicheres Urtheil über das allmähliche Fortschreiten jedes Bautheils zu erlauben. Im Mai 1557 ist man zunächst im Südflügel, wo jetzt die Schlosscapelle zwei Stockwerke einnehmen sollte, noch erst an den Verhandlungen darüber, wie sie gebaut werden soll. Dies lehrt ein Bericht des zu dem Bau (wohl als Verwaltungsaufseher, wie ähnlich der Burgvogt öfters genannt wird) verordneten Fechtmeisters B. (?) Fronnsperg, darin derselbe wegen der »Füssirung zu der Kirchen« (des Plans zu der Schlosscapelle) allerhand Bedenken dem Herzog vorträgt. »Er habe dergleichen mehr gesehen zu thorgaw, wittenberg und auf S. Annenberg (Annaberg in Sachsen), welche Kirchen fast die schönsten zu dieser Zeit in deutschen Landen sind; diese seien nit gross oder

weit im Zirgel, aber es gehen doch viele hinein, weil etliche Gänge übereinander seien.« Dagegen erscheint im Herbst 1557 im gegenüberliegenden Nordflügel der erste Stock, der die fürstliche Badestube enthielt, als bereits vollendet und der zweite, in welchem die dreitheilige Küche lag, in ernstlichen Angriff genommen. Der Herzog verfügt nämlich (26. Oct. aus Wildbad), es sollen die Pfeiler zu den Gewölben unverzüglich gehauen und aufgesetzt und es soll vor dem Winter gewölbt werden, was sie können, sonderlich die Gewölber bei und umb die kuchinen, damit durch den Winter die Nässe den Mauern dhein (= kein) Schaden zufügen möge, dass sie klieben oder reissen thuen«. Zur Küche hatte sich der Herzog etliche Abrisse über eine »Kuchin, hert und Kamin« von einem Hess kurter, der in oder bei Heidelberg, wenn nicht in Schwetzingen selbst, zu suchen scheint, kommen lassen. Als nun aber im Frühjahr 1558 (23. April) es ans Aufsetzen der Chemnat und an das Gerüst dazu gehen sollte, wusste man sich damit und mit Anbringen der Backsteine nicht recht zu helfen, und der Herzog sandte deshalb den Meister Lienhart Zimmerman und Johann Dewa Maurer zu dem Genannten, dass er ihnen helfe die Kuchin Chemnat zu Schwetzingen und Friedrichsbuchel zu besehen, Abriss zu nehmen, auch vom Baumeister sich belehren zu lassen, wie die Gerist zu solchem Chemnat gemacht und volgends mit den Bachensteinen und sonst aufgeführt worden seien«. (Die 85 Schuh hohen, unten 24, oben 5 Schuh breiten Küchenkamine standen ganz ausserhalb der Mauer und wurden erst in unserem Jahrhundert abgebrochen.) 1559 ist von der Visirung eines neuen Baus die Rede, die Tretsch erst vorlegen soll, ehe er mit Bauen anfange; es wird aber nicht deutlich, was darunter gemeint ist. Es könnte sich auf den neuen Schnecken beziehen. 1560 stand der dritte Stock des neuen Baues noch nicht. Auch der Schwinbogen (= Schwibbogen) über dem Hauptthor, der mit seiner Ballustrade zugleich den Zusammenhang und die Verbindung im ersten Stock zwischen den zwei Theilen des westlichen, mittleren Flügels herstellt, war im Frühjahr 1560 (6. Mai aus Wildbad) noch nicht erstellt. Bis zum Ende des Jahrs 1562 aber muss dann der Aussenbau der drei Flügel und ebenso die Schlosscapelle vollendet worden sein. Wir finden in diesem und im folgenden Jahr nur noch Arbeiten genannt, die sicher erst nach dem Ausbau des Hauptbaus kamen. Es ist da die Rede von Fütterung des äussern Schlossgrabens bei der Kanzlei (also auf der Westseite), von einer Fischgrube zwischen der Schlosspruckens[7]) und dem Gang in die Kanzlei, von einem Graben bei dem Marstall[7]) und einer Fischgrube in dem Graben bei dem Harnaschhaus, d. i. also der südliche und südöstliche Graben. Ferner handelt es sich um ein Gatter für den Bronnen im Schloss, dies alles 1562; sodann 1563 um Einfassung und Schliessung aller Wasserstuben der Bronnen, so in das Schloss laufen, wie der anderen, so in den Garten geführt worden sind. Wir haben aber auch bestimmte Angaben über den Abschluss des eigentlichen Bauens in dem Jahre 1562. Am 15. August d. J. suppliciren

[7]) 1559 war eine neue Schlossbrücke errichtet worden und der neue Marstall aufgeführt.

die Schlossermeister von Stuttgart bei Vogt und Gericht, man möge doch keine Fremden mehr sich niedersetzen lassen, während alle Handwerke übersetzt seien und auch des gnädigen Herrn Bau eine Zeitlang still stehen und abgestellt werden solle. Und auf diese Eingabe muss sich der undatirte Erlass Herzog Christophs beziehen, in welchem er zunächst den Stuttgartern sagen lässt, er habe Befehl und Verordnung gethan, so viel möglich die Fremden an dem Bau abzuschaffen, übrigens gehen die Bauten von selbst zu Ende und würde sich damit das schopfende (schaffende) Gesindt von selbst verlieren; es bedünke ihm auch nicht, es sei »Inen so beschwerlich, fremd Gesindt in der Stadt zu haben, die Inen täglichs Gelt geben, dieweilen doch sonsten sie stetigs frembde gesindt haben müssen«. Er spricht dann aber bestimmt den Entschluss aus, die Gebeu allenthalben so viel ohne Schaden immer thonlich, einzustellen und fordert einen Bericht von Tretsch darüber, wo man die Gebeu gänzlich einstellen möchte und wie die andern noch zu fertigen sein würden. Aus dieser Einstellung des Baues ist wohl zu erklären, dass an die, doch ohne Zweifel mit geplant gewesenen, Eckthürme des Schlosses erst später gegangen wurde, so dass der an der Südwestecke 1572, der an der Nordostecke 1578 unter Herzog Ludwig, der an der Südostecke aber gar erst 1686 zur Ausführung kam. Ueber die Bestimmung der Bauten sei noch bemerkt, dass im dritten Stock des Nordflügels der lange oder Tanzsaal lag, der 1569 ausbrannte, ebenso ein Saal über der Schlosscapelle im Südflügel, im ersten Stock des mittlern Flügels ausser der Trabantenstube beim Eingang die Hofapotheke, ein Gewölbe mit den Kleiderstoffen sich befand, sonst allerhand Gemächer für die verschiedenen Glieder der Hofhaltung vorgesehen waren, als: Kammermeister, Truchsess, Haushofmeister, Burgvogt, Edelknaben u. dgl. Ein Theil der Räume bildete die Fremdenzimmer, wie denn z. B. 1564 (2. Mai) die zwei Gemach in dem neuen Bau ob dem Landgrafen für eine französische Botschaft in Bereitschaft gesetzt wurden.

Neben der Ausführung des neuen Baues gab es auch stets wieder Aenderungen am alten. Die bedeutendste war jedenfalls die Anbringung des bekannten grossen Reitschneckens in der Mitte desselben, auf welchem man den bequemen Zugang zu den zwei obern Stockwerken hat und früher selbst zu Pferde bis zu einer Altane mit Säulen unter dem Dache gelangen konnte. Der oben erwähnte frühere Schnecken war vielleicht am gleichen Platz gestanden. Nun aber hatte der Herzog »bei seinem lieben Herrn und Freund, dem Cardinal und Bischof zu Augsburg« (Otto, Truchsess von Waldburg) im Schloss zu Dillingen »ein Schnecken gesehen, der ihm dermassen gefallen, dass er allhie auch ain danach machen zu lassen willens wurde. Berwart wurde daher (23. April 1558) mit Empfehlungsschreiben an den Statthalter des Bischofs, Christoph v. Berg, nach Dillingen abgefertigt, um den Schnecken zu besichtigen und ein Muster davon zu nehmen. Der Bau desselben aber verzog sich bis ins Jahr 1560. Am 6. Mai d. J. war noch nicht einmal das Fundament dazu gegraben und aufgemauert. Es sollte jetzt erst ein Gerüst von der Altane über der Kellerei (einem Vorbau des alten Baues, jetzt Messnerswohnung) in den alten Bau herüber erstellt werden, damit man ungehindert

durch die Arbeiten (am Schnecken) aus- und eingehen könnte. Weitere Aenderungen von 1563 betrafen die, im dritten Stock zu suchende Schulstube, wobei in Folge ungenügender Vorkehrungen des Zimmermeisters eine Wand einfiel, die Thüre zum heimlichen Gemach vor der Ritterstube, besonders aber die Kamine, an denen der französische Gesandte, der von Rock (24. Aug. 1563), ebenso wie an den Bauten in Schorndorf, allerhand zu tadeln und zu bessern gefunden hatte. Weiteres, was hier zu nennen wäre, verbinden wir besser mit der inneren Einrichtung.

Diese konnte von 1563 an beginnen. Diese Jahrszahl treffen wir an einem von der einstigen Kanzel der Schlosscapelle herrührenden Stück mit feiner Bildhauerarbeit neben einem Monogramm, in dem die Buchstaben H und R aneinandergelehnt sind. Vielleicht ist dies das Zeichen des Bildhauers Hans Rodlein aus Würzburg, der in Werthheim 1574 das Denkmal für Graf Ludwig von Stolberg aus Alabaster von Windsheim fertigte (Werthh. Zeitung, 1872, 218). Dasselbe Zeichen findet sich auf drei gravirten messingenen Grabplatten im Dom zu Freiberg aus den Jahren 1585—89, z. B., hier neben E B, auf der der Kurfürstin Anna, Gemahlin Augusts, † 1585. In der beschr. Darst. d. ält. Bau- u. Kunstdenkm. d. Königr. Sachsen, Heft 3, S. 55 f. ist das dortige Monogramm mit Unrecht als Giesserszeichen auf die Familie Hilliger gedeutet; ich hätte eher in dem E B den Giesser, in dem H R den Modellirer vermuthet[*]). Die Hauptstücke der alten Kanzel, vier Platten mit den vier Evangelisten, sind jetzt, seit der Restauration der Schlosscapelle von 1865 durch Prof. Tritschler, zum Altar verwendet. Vermuthlich gleichzeitig damit wurde der alte Altar gefertigt, eine bedeutende Arbeit des Bildhauers Sem Schör zu Hall (inschriftlich wie durch sein Zeichen ihm zugeschrieben, vgl. meine Württ. Baumeister u. Bildhauer etc., S. 147). Zwölf Tafeln enthalten auf die zwölf Glaubensartikel bezügliche Darstellungen, wobei jeder Artikel auch den Namen eines der zwölf Apostel (nach der Reihenfolge in Apost.-Gesch. 1, 13, als letzter Matthias) trägt. Diese Tafeln hängen jetzt aussen vor der Capelle im Gang. 1566 scheint auch das Deckengewölbe der Kirche fertig geworden zu sein, indem da (2. Juli) angeordnet wird, dass die, allem nach während der Ausführung des Gewölbes entfernt gewesenen Fussböden, Brusttäfer, Bänke, Tische, Bettladen und Kästen in den Gemächern ob der Kirchen wieder her- und eingerichtet werden sollen. Indess hat Herzog Ludwig, inschriftlich 1573, daran wieder geändert, und die jetzige Decke mit den 16 Ahnenwappen auf den Schlusssteinen, ist also auf ihn zurückzuführen. Von Sem Schlör stammt auch die den Thoreingang ins Schloss schmückende grosse Wappentafel mit den Wappen von Herzog Christoph und seiner Gemahlin Anna Maria, die aber wegen der bereits mitgetheilten Inschrift, die früher neben ihr stand, wohl erst 1570 gefertigt wurde. Eine andere solche Tafel mit dem Wappen

---

*) Da ich neuerdings in Hall eine Bildhauerarbeit eines J R von 1562 gefunden habe, scheint mir jetzt am wahrscheinlichsten, auch bei dem H R an einen Haller Genossen des sofort zu nennenden Sem Schlör zu denken. Die Hilliger haben ihre Monogramme anders gebildet.

der Herzogin allein, jetzt im Gang des ersten Stockwerks aufgehängt, trägt die Zahl 1568. Wie hienach hinsichtlich der Bildhauerarbeit, so auch sonst ward das Schloss aufs reichste ausgestattet. Insbesondere ist zu nennen, dass von 1564—70 der Dappicierer und Patronenmaler Jacob von Carmis, Bürger zu Köln, mit seinen Leuten*) 22 Gemächer im oberen und unteren Gange mit einer Art von Gobelins, aus Seide und Wolle gewebten und gemalten Bildwerken, versah. Es waren Darstellungen der Schöpfung, des Sündenfalls, der Geschichte von David und Absalom, Goliaths, Bathsebas und anderer biblischer Geschichten. Insbesondere ist 1567 von einem Saal die Rede, in dem die Aufschläge der Bekleidung illuminirter als sonst in den Stuben und Kammern und von schönen Historien gemacht werden sollen. Die Kosten, zu denen z. B. vier Reisen des Künstlers nach den Niederlanden, zur Frankfurter Herbstmesse (1567) u. a. kamen, beliefen sich auf 13621 Gulden 34 Kreuzer; es waren im Ganzen 4630 Tapeten, die Patronen massen 3276¾ Brabanter Ellen. Die Verhandlungen mit dem Tapezierer, der öfters Abschlagszahlungen bekam, hatten Hans Jäger, Jacob Schneider u. a. zu führen. Unter seinen Leuten wird besonders ein Maler, Nicolaus von Orlay genannt. 1565 liess der Herzog durch den neu angenommenen Maler — ob es dieser Nicolaus von Orlay oder Jacob von Carmis ist, kann ich nicht entscheiden — in den Saal über der Kirche einen langen Stammbaum seiner Ahnherrn und Ahnfrauen malen, nach den Angaben des jüngern Andreas Rütel (Rittel), der dafür, wie für einen andern, die Collaterallinien einschliessenden, der auf Leinwand gemalt wurde, eine Verehrung von 500 Gulden und eine vorläufige Anstellung als Canzleiverwandter erhielt. Ein Theil der Tapesserie verbrannte bald, wahrscheinlich mit bei dem Brand des Tanzsaals von 1569, und wurde 1574 von Moritz de Carmes, dem Sohn des Jacob, für die Summe von 5997 Gulden wieder hergestellt. Von all diesen Herrlichkeiten scheint nichts sich bis in unsere Zeit erhalten zu haben.

Was die bauenden Kräfte in dieser spätern Periode des Schlossbaues betrifft, so erscheint jetzt, stets unter Tretsch's Oberleitung, als Steinmetzwerkmeister seit Ende 1563 Bastian Keuffer, der aber seit 1566 auch nicht mehr genannt wird. Welchen Zweck die Nachfrage nach dem Steinmetzen von Heilbronn (Balthasar Wolf), der den Schlossbau des Grafen Ludwig Casimir v. Hohenlohe zu Neuenstein gemacht hatte, ob er noch lebe, nicht verwendet sei u. dgl., welche der Herzog im März 1565 anstellen liess, eigentlich hatte, wird nicht klar. Späterhin kommt als Steinmetzwerkmeister ein Jakob Spindler vor und dann um 1574 Jakob Saltzmann, der weiterhin Tretsch's nächster Nachfolger werden sollte. Als Zimmerobermeister in Jochum Mayer's Stellung erscheint seit 1562—67 neben Tretsch Christoph Spindler. Dagegen dürfte der 1567 vorkommende, nach Ansbach gesandte Jülich'sche Baumeister, Johann Pasqualin, nur in berathender Eigenschaft einige Zeit beim Herzog zugebracht haben. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass es für Tretsch und seine Gehülfen

*) Nach Gabelkhover's Stuttgarter Chronik waren es in die vierzig Niederländer, Maler, Tapezierer und Weber mit Weib und Kind. Als Arbeitsbureau diente ihnen das fürstliche Kaufhaus am Markt.

ausser am Schloss in Stuttgart immer auch das oder jenes an den anderen Bauten zu thun gab, die zum Theil noch vor dem Schloss in dessen Nähe (vielleicht eben unter Tretsch's Leitung) entstanden waren, am Lust- oder Thiergarten, am Ballhaus, am Armbrust- oder Schiesshaus, am alten oder grossen Lusthaus, an der alten Rennbahn. Erwähnt sei der vergrössernde Anbau des Canzleibaus durch Tretsch, 1565 (19. Sept.) vorbereitet, 1566 ausgeführt. Ein zusammenhängenderes Bild dieser Arbeiten lässt sich nicht gewinnen, für die bezüglichen Notizen sei erlaubt auf meine »Baumeister« zu verweisen.

Es dürfte Zeit sein, dass wir uns dem zweiten grossen Hauptwerk im Leben unseres Meisters zuwenden, durch das er ein ebenso bleibendes und ehrenvolles Andenken sich gestiftet hat wie durch den Bau des alten Schlosses, bei dem aber, so viel ich sehe, seinem Andenken bis jetzt nicht ebenso genügend Gerechtigkeit widerfahren ist. Ich möchte ihn jetzt auch noch näher nachweisen als den einen Hauptschöpfer der ersten, sogenannten

Neuen Bauordnung des Fürstenthums Württemberg,

die richtiger vom 1. März 1568, da sie im Druck publicirt wurde, als von 1567, wo sie allerdings bereits fertig gestellt war und ihr Druck begonnen wurde, zu datiren sein wird. Wohl ist auch hier wieder der Herzog selbst der eigentliche geistige Vater zu nennen, aber die Umsetzung seiner Idee in greifbare Wirklichkeit hat, wie Dr. Georg Gadner für den baurechtlichen, so Tretsch für den bautechnischen Theil durchgeführt.

Schon 1552 in der fünften Landesordnung, hatte der Herzog Bestimmungen getroffen über die Handwerke ingemein (Reyscher, XII. 225), welche, weil ganz besonders die geschenkten Handwerke [10]) betreffend, vornehmlich

---

[10]) Bei Berlepsch, Chronik der Gewerbe VIII, 134 wird dieser Ausdruck so erklärt: »Nicht wegen des Geschenks allein (viaticum), welches die wandernden Gesellen erhielten, sondern wegen des Rechts, mit Genehmigung der Landes- oder der Ortsbehörde eine Corporation zu bilden, in welcher die Innungszusammenkünfte mit frohen Gelagen (Schenke halten) endeten, erhielten die geschenkten Handwerke diesen ihren Namen. Auch hiess der schön verzierte Pokal, in welchem man dem fremden Gesellen einen genossenschaftlichen Ehrentrunk anbot, sonst gewöhnlich Willkomm, schlechthin Geschenk. Da aber das Recht Schenke zu halten nur ein Vorrecht der grösseren Städte war, so wurden vielleicht zur Verhütung eines deshalb möglichen Streits zwischen den Innungen grösserer und kleinerer Städte bereits durch einen Reichstagsbeschluss von 1550, welcher 1567 und 1571 erneuert wurde, die geschenkten Handwerke verboten und aufgehoben.« Abgesehen von dem nach mehreren Seiten hin Ungenügenden des letzten Satzes, der im Text oben sofort seine Berichtigung findet, scheinen mir die wesentlichsten Punkte für die Entstehung des Namens hier nicht genannt. Er kommt allerdings von den Schenkgelagen, aber wohl in erster Linie daher, dass die Steinmetzlehrlinge (s. die Hütten-Ordnung von 1459, Art. 25. 26. 27. 30. 31 bei F. Rziha, Studien über Steinmetzzeichen, S. 26 f.) und so wohl andere ähnlich, nach Vollendung der Lehrzeit ihr Zeichen »verschenken« mussten, d. h. dem Meister und den Gesellen ein Gelage

auch auf die Bauhandwerke zielten und Einfluss hatten. Näher betrachtet ward damit wesentlich das jetzt in Württemberg eingeführt, was der »Abschiedt der Röm. Kai. Maj. und gemeiner Stend uff dem Reichsstag zu Augsburg uffgericht Anno domini 1548« in seinem letzten Abschnitt: »Reformation und Ordnung guter Pollicei im h. Reich« von den Handtwerken im Gemein bestimmt hatte. Es wurde darin u. a. den Handwerkern das sich Verabreden unter einander behufs künstlicher Preissteigerung verboten, dann insbesondere das Umgehen, Schenken und Zehren der Arbeit suchenden Gesellen, indem diese statt an einen Gesellen, wie seither, nun an eine hiezu bestimmte Person (einen Stubenknecht oder Meister) sich zu wenden haben, so dass weder beim Anzug noch Abzug ein Schenken und Zehren geschehen müsse; dann insbesondere wird verboten, dass die Gesellen andere strafen, schmähen, auftreiben und unredlich machen oder einen aus dem Handwerk austreiben, sie sollen in Streitsachen, die das Handwerk betreffen, die Zunft und das Handwerk entscheiden lassen, in andern Dingen die Obrigkeit. Herzog Christoph fügte dazu die Bestimmung, dass jeder seine bestimmte Zeit in der Lehre aushalten müsse, ehe er Geselle werde, und darüber glaubwürdigen Schein und Urkund beizubringen habe, und dass keiner als selbständiger Meister sich setzen dürfe, der nicht vor den eben hiezu eingesetzten geschworenen Schaumeistern das Meisterstück gemacht und das Recht erworben habe. Bald aber erkannte der Herzog, dass diese Bestimmungen nicht genügen und nicht überall eingehalten wurden. Er fand zugleich immer mehr, dass die Rechtsungleichheit in dem aus so viel verschiedenen Herrschaften und Gebieten allmählich zusammengewachsenen Fürstenthum für Unterthanen und Gerichte viel Schlimmes mit sich bringe. Er befand (1561) an seinen und seiner Unterthanen Gebäuen, dass die Handwerker einen übernehmen. Es kamen Klagen vor ihn, z. B. von den Schlossern (1557), dass man sie anderwärts über die Achsel ansehe und nicht annehme, weil sie keine Ordnung haben, während die frühere denen des Reichs und der Städte gleich gewesen sei, und dass die Vorrechte der Zünfte auf bestimmte Arbeiten nicht eingehalten werden. Am allerlautesten klagten die Steinmetzen oder eigentlich mehr die Maurer über die »Algeer« (die freilich der Herzog selbst 1555 billiger als andere gefunden hatte), die, wie Tretsch in seiner classischen Art ausführt, »solchem unsrem Land gar gelegen die frielings- und herpsts Zeit ein und aus dem Land fliegen wie die storckhen; da Niemandt weiss, welcher ein Meister, gesell oder ein Jung ist, welcher das Handwerk gelernt oder ungelernt hat, sagts ainer dem andern zu winterszeit hinter dem Ofen in der kunkhelstub, kommen dann frielingszeit herab in das Land, wollen den landsässischen Meistern nit gesellenweis schaffen, führt einer etwa zwei oder drei Jungen mit ihm, die ir lebenlang kain Stain nie gelegt habend, müssen dennoch für gut bezahlt werden; nehmen selbseigene Peu (Bauten) an überhaupt oder um das Taglohn, wie

für die Reichung des Ehrenzeichens anstellen mussten. (Später scheinen daraus die Abgaben und Sporteln an die bei Ausstellung des Lehrbriefs Betheiligten und an die Handwerksbüchse geworden zu sein.) Dazu kam dann noch das im Text erwähnte Schenken und Zehren beim An- und Abzug.

sie mögend, und dannoch mit samt der Lieferung betheuernd (= übertheuern) die Leut auf dem Land; zur Herbst und Winters Zeit ziehen sie hin mit ihren vollen seckheln, lassend die armen Meister im Land mit ihren Beschwärden sitzen und müssen die gute arme Meister alain ihrer Handarbeit niessen«. Alle diese Erfahrungen mussten es dringend nahe legen, sowohl bezüglich der Bauhandwerker, wie bezüglich der baurechtlichen und baupolizeilichen Fragen eine eingehendere für das ganze Land giltige Ordnung aufzurichten. Dem baulustigen und bauverständigen Sinn des Herzogs lag ja die Fürsorge für sein Land in dieser Beziehung besonders nahe. Wir finden denn auch schon im Jahr 1556, also im Jahr, da Tretsch nach Stuttgart zurückgekehrt war, eine Commission vom Herzog verordnet mit dem Auftrag, eine neue Steinmetzen- und Maurerordnung auszuarbeiten, zweckentsprechend aus dem rechtsverständigen Dr. Georg Gadner und aus den Bauverständigen Aberlin Tretsch und Meister Joachim (Meyer) zusammengesetzt. Am 2. August 1556 ist Gadner in der Lage, ihren Entwurf dem Herzog nach Schloss Steinhilben zu übersenden. Allein derselbe findet wenig Beifall. Die Commission hatte, vielleicht schon mit unter der Spannung zwischen Gadner und Tretsch, von der wir gehört haben, so gearbeitet, dass jeder Theil eben das ihm bestimmte Gebiet bearbeitete ohne nach dem andern zu fragen. So musste denn der Herzog befinden, dass es »dermassen durch einander, sennderlich schier im Letzten lauffen thut, das Je ains dem andern zewider und wir derwegen darauss dhein satts vernemen können«. Er befiehlt daher dem Gadner, unter Rückgabe des leider nicht bei den Acten liegenden Entwurfs, »Ir wellendt selhes Neben den andern hiezu Verordneten noch weitter mit Vleis übergeen, auch ains gegen dem andern heben und vergleichen und also dess ortz ain satts und nitt allso kindtzwerckh machen und volgends uns widerumb zu besichtigen zusenden«. Es scheint bis 1557 gedauert zu haben, bis solche rechte Polizeiordnung, wie Tretsch sie nennt, einmal wenigstens in einer dem Herzog genehmen Gestalt vorlag. Aber damit war nun erst noch wenig gewonnen. »Vielerlei der Weysen opinionen, Misshellung der Obern Räth und des Ussschutz« liessen das Werk mehrere Jahre nicht gedeihlich vorankommen. Näheres hierüber war nicht zu finden, aber wenigstens was den »Ussschutz« betrifft, so ist dessen Stellung wohl zu erschliessen aus einem Bedenken des kleinen Ausschusses (Barthol. Käs, Propst zu Denkendorf und Hieronymus Welling), das von diesem 1. April 1557 anlässlich einer, wahrscheinlich eben die neue Ordnung betreffenden Supplication der Schlosser zu Tübingen gestellt ward. Allem nach wollten die Schlosser alles beim alten gelassen sehen und keine neue Ordnung. Nun ist zwar der Ausschuss auch dafür, dass dieselben in Sachen, die nicht das Handwerk betreffen, keine Entscheidungs- und Strafgewalt haben sollen, aber das Schenken und ähnliche alte Bräuche glauben sie ihnen nicht wehren zu können, weil diese kaiserliche Ordnung in Nürnberg und andern Reichsstädten, auch in vielen Landen trotz des Reichstagsabschieds nicht gehalten werde, in Württemberg allein man sie nicht durchführen könne. Und z. B. dass man nach diesen alten Gewohnheiten einen Schlossergesellen, der einen Diebstahl oder sonst etwas begangen habe, habe allenthalben »auftreiben« können, das

sei doch nützlich und gut gewesen. Man solle sie also bei ihrem Schenken und ihren alten Bräuchen, so viel die ziemlich seien, lassen [11]). Noch deutlicher weisen Aeusserungen Tretsch's darauf hin, dass der Landesausschuss von den Reichsordnungen nichts wissen wollte. Und wir werden kaum fehl schiessen, wenn wir annehmen, es ging, wie wir es in unserem Jahrhundert neu erlebt haben: das vermeinte gute alte Recht wollte die Landschaft auch der vernünftigen und politisch nothwendigen Neuerung gegenüber festhalten. Allein eben weil die Neuerung eine Forderung der Nothwendigkeit war, konnte die Sache auf die Dauer so nicht abgewiesen werden. Der Herzog zumal mit seinem staatsmännischen Blick liess sich nicht beirren. Er bekam dazu mit seinen Räthen einen neuen Fingerzeig dafür in die Hand, wie nothwendig es sei voran zu machen, als 1560 vor ihn kam, wie die Steinmetzen und Maurer sich herausgenommen haben, eigenmächtig Versammlungen zu halten, andern Strafen und zwar in ziemlicher Höhe aufzulegen und sich eine eigene Ordnung zu geben. So finden wir denn 1561 die Sache neu in Angriff genommen. Vom 14. August 1561 datirt ein ausführlicher Bericht von Tretsch an den Herzog, worin er auf Befehl ganz speciell nachweist, wie es bei den fürstlichen Gebäuden mit dem Abrechnen gehalten werde, welches die Belohnung und Verdingordnung bei den Maurern, für das gehauene Steinwerk, für Zimmer-, Schlosser-, Glaserarbeit, was die Taxen für Gipser, Decker, Ziegler, und was der Fuhrlohn sei. Dabei beruft er sich wiederholt auf »die beiliegende neue angefangte Bauordnung«, worin das Nähere verzeichnet stehe; es kann darunter jener erste Entwurf gemeint sein. Auch ist der Bericht bezeichnet als »die ganze Bauordnung betreffend«. Es war eine weitere Vorarbeit in der Sache. Nun liess der Herzog, wie es scheint, gegen Ende September 1561, auch noch eine ganze Reihe fremder einschlägiger Ordnungen zu weiterer Vergleichung kommen. Erhalten sind in den Acten solche von München (Bauordnung von 1489 mit spätern Zusätzen), Ulm (Schlosser, Maurer, Decker, Merkelruerer, Hafner, Binder, Schreiner von 1549; Gesatz und Ordnung, wie man zu Ulm bauen, auch Winkel, Giebel u. dgl. machen soll, 1530); Augsburg (1549); Pforzheim und Durlach (Verzeichniss der Taxen bei Bauten in den letzten Jahren, 2. Nov. 1561); Hohenlohe-Neuenstein (vor 2. Jan. 1562, Bericht über die Taxen und Verdingungsverhältnisse am Neuensteiner Schlossbau; gleichwohl will dann 1565 der Herzog durch den Stuttgarter Obervogt nochmals alles genau hierüber erfahren). Sodann sind noch erwähnt: Ordnungen von Strassburg, Kolmar und Schlettstadt. Nach Ulm hatte der Herzog den Dr. Gadner selbst gesandt mit einem Schreiben vom 29. Sept. 1561, worin er ganz über dieselben Punkte, wie sie Tretsch am 14. August beantwortet hatte, Auskunft erbat. Es war also bereits ein gewisses Schema für die Ziele der Bauordnung vorhanden. Ausserdem wurden »aus den fürnehmsten Städten des Herzogthums« die dort seither üblichen Ordnungen in Bau- und Handwerkssachen requirirt. So war denn mit weiser Umsicht ein grossartiges Material zusammen-

[11]) Es ist besonders interessant hier zu sehen, dass es bei den Schlossern gerade so war, wie man es sonst als etwas dem Steinmetzenbund Eigenes ansieht.

gebracht, und es konnte nun am 25. Oct. 1561 durch Befehl des Herzogs eine Commission wieder bestellt werden mit dem Auftrag, »dis Verzeichnus der Bauordnung (ohne Zweifel den Entwurf von 1557) samt des Ausschusses beiden Bedenken, auch des Herzogs jetzige partikulare Verzeichnus — diese Actenstücke liegen nicht bei und die unten zu erwähnende Disposition zu der Bauordnung von des Herzogs eigener Hand will mir hier doch nicht ganz hereinpassen — fürderliche under hand zu nemen und die sachen in formen zu stellen«. Die Zusammensetzung der Commission ist eine etwas veränderte. »Sebastian Hormoldt und Dr. Jerg Gadner sollen neben Auberlen Treschen« sie bilden. Der Meister Joachim war wahrscheinlich inzwischen gestorben. Es wird nun aber jetzt nicht sein Nachfolger mit berufen, sondern Sebastian Hornmold, früher Stadtschreiber und dann Vogt in Bietigheim gewesen; es scheint indess, dass er schon seit 1550 als Registrator in Stuttgart thätig war, 1572 wird er, wenn es wirklich dieselbe Person ist, zuletzt als Expeditionsrath genannt. Es könnte sein, dass er neben dem Juristen und Techniker den Standpunkt des praktischen Verwaltungsbeamten vertreten sollte. Vielleicht aber hatte er mehr nur Secretärsdienste dabei zu versehen; er wird nämlich nur 1563 noch einmal mit genannt, und bei der nächsten Nennung der Commissionsglieder 1567 begegnet uns dann wieder an seiner Statt der Name des neuen Zimmerobermeisters Christoph Spindler. Wir haben also jedenfalls Gadner und Tretsch als die beiden Hauptpersonen, die bei dem ganzen Werk betheiligt waren, anzusehen. Am 2. Jan. 1562 beauftragte der Herzog von Böblingen aus eben diese beiden aufs neue unter Zusendung einiger neu von auswärts eingekommener Actenstücke (s. o.) zu erwägen, »wie doch anjetzt ain gemaine Bauordnung möchte angerichtet werden«. Näher muss derselbe sodann der Commission das Kloster Maulbronn angewiesen haben als Ort für ihre Sitzungen, »um da die neue schwebende Bauordnung zu stellen und zu machen«. Auch jetzt wollte es aber nicht vorwärts gehen. Tretsch gab, statt nach Maulbronn zu reiten, am 18. April 1562 einen eigenen, sehr ausführlichen Bericht ein. Es könnte nur auch jetzt wieder, meint er, viel umsonst verhandelt werden, er wolle daher sein Bedenken einmal allein geben, wie er es meine. Er geisselt nun insbesondere, dass der fürstl. Würt. Ussschutz In etlichen Punkten wider die Einführung der Reichspauordnungen fechte und nit versteen wolle, wie eben diese, denen gemäss auch nach des Herzogs Befehl sie sich sonderlich halten sollen, die recht Haupt- und generalpunkte seien, nach welchen allweg der gemain Handtwerksmann geschryen, clagt und nie nichts andres begehrt hat, auch dieselben niemand nachtheilig noch des Augsburgischen Reichstags-Abschied zuwider seien. Tretsch will vielmehr ihnen nachweisen, dass bei Einführung dieser Ordnung sich ergeben werde, dass diese Leute wider sich selbst gefochten haben. Hierauf hebt er im Einzelnen heraus, was solche des Reichspau- und Handtwerksordnung sei theils für alle Handwerke insgemein, theils speziell für die Haupthandtwerk, dero 4e sind als: Stainmetz, Meurer, Zimmerleut und Schreiner. Es liesse sich das, meint er, als erster Theil mit 10—12 Artikeln ordentlich begreifen. Als zweiten Theil würde er setzen kurze Capitel und Punkte: wie gepaut soll

werden, damit es zierlich, wol, nüzlich, dienstlich bestehen möcht. Als dritten und letzten Theil würde er die Satzungen (Taxen) für Taglöhne u. dgl. setzen, da hierin Gleichheit gemacht werden müsse, diesen Theil aber in zwei oder drei Bögen hinten an die Landesordnung binden lassen und dann alle Jahr bei dem Vogtgericht verlesen; die tägliche Erfahrung werde dann schon weiter helfen, »wie der Markt, nach der Alten Sprichwort, lert kromen«. Im Uebrigen, glaubt Tretsch, sollte man die Sache nicht in einem Kloster oder anderen heimlichen Ort ausmachen, sondern in Stuttgart auf dem Bürgerhaus, wo man doch nöthigenfalls bei Differenzen die Canzlei, die Gelehrten, die Obrigkeit, auch die fürnehmsten Bürger des Handwerks bei der Hand habe. So könnte in acht Tagen alles ausgerichtet werden. Welt schier, meint er, bis einer auf und ab reyt, die sachen halb verricht haben. Es sei überhaupt nit der Gelehrten (— das deutet wieder auf seine innere Abneigung gegen das Zusammengehen mit dem Juristen Gadner —) Arbeit und Geschäft, solches zu verrichten, sie möchten wohl als sessores und auditores dabei sein und dann, so das corpus geschnitten wäre, alsdann Ire principia und finalia sampt dero separationes und Capita darin ordiniren und stellen nach der Rethorte Inhalt, wie ein Schneider, der einem ein paar Hosen machen will, muss vorher das Tuch haben. Trotz einiger entschieden praktischer Punkte in diesen Ausführungen gab der Herzog keinen sehr gnädigen Bescheid: »Er soll in Gottes oder des Teuffels Namen mit den Verordneten über die Bauordnung sitzen und samentliche (gemeinsame) Bedenken stellen, nit also besonder fuxschwänze. Es muss so ainest an den Tag komen, wo der butzen stecken thuot«. Gleichwohl ist eben dieses Bedenken ein Hauptbeweis für den bedeutenden Antheil, der unserem Meister an der Bauordnung zuzumessen ist. Denn der Inhalt dieser entspricht wesentlich seinen Ausführungen, nur in anderer Ordnung. Diese aber verdankt die Bauordnung wieder dem persönlichen Eingreifen des Herzogs. Es liegt bei den Acten, leider ohne Datum, und wie alles vom Herzog Geschriebene sehr schwer zu entziffern, »meines gnädigen Herrn eigene Handschrift, welchermassen die Bauordnung zu disponiren«. Hienach war im Eingang, wie denn in der fertigen Ordnung geschehen ist, auszuführen, aus was hochnöttigen Ursachen der Fürst veranlasst sei worden, gemeine Bauordnung im Land anzurichten. Dann sollte zuerst folgen: Ordnung oder Statuten, wie in den Städten die Häuser sollen gebaut werden u. s. w., also das Baupolizeiliche und Baurechtliche, was Tretsch als zweiten Theil bezeichnet hatte. Folgends »das ander Capitel möchte so sein wie da stet«, also wohl das schon im ersten Entwurf Behandelte und von Tretsch im ersten Theil Beabsichtigte, die Handwerkerordnung, und sein dritter Theil, das die Taxen Betreffende. Endlich folgends die Ordnung mit dem Flossholz. Von dieser hatte Tretsch nichts gesagt. Die Commission machte sich jetzt wirklich an die Arbeit, und am 26. Sept. 1563 war der Herzog im Stande, an den Markgrafen von Brandenburg ein Exemplar seiner Bauordnung nach Ansbach zu schicken. Dasselbe kann sich aber, wie wir finden, nur auf zwei der obigen Theile, die baupolizeilichen und baurechtlichen Punkte und die ihnen angehängte Floss- und Ziegelordnung erstreckt haben und beschränkte sich damit

auf den ersten Theil der nachmaligen fertigen Bauordnung. Höchst wahrscheinlich nämlich war die auf Michaelis 1563 in Aussicht genommene Versammlung der deutschen Steinmetzen in Strassburg die Ursache, dass man mit der Handwerksordnung noch zuwarten wollte. Und bis Anfangs 1566 dauerten dann die Verhandlungen über die Stellung, welche zu dem dort ausgemachten Brüderbuch einzunehmen sei. Endlich war hier Klarheit gefunden; die Steinmetzen wurden unter Ablehnung des Brüderbuchs auf die neue Bauordnung verwiesen, ebenso wiederholte Bitten und Klagen von andern Seiten her. So drängte alles nach endlicher Erledigung. Gleichwohl gab es noch immer Schwierigkeiten bei dem Landtag. Der Herzog hatte 1565 die oben genannten zwei Theile oder also den ersten Theil der fertigen Bauordnung demselben vorgelegt, es hatten aber wieder allerhand Bedenken sich ergeben. Noch mehrere, erklärte der grosse Ausschuss, voran die vier Prälaten von Maulbronn, Bebenhausen, Denkendorf und Adelberg, am 15. Nov. 1566 jetzt zu finden, obwohl er das Ganze lobte, weshalb er verlangte, man solle es nicht gleich publiciren, sondern zuvor auf Probe ausgeben. Unter dem Hin- und Herverhandeln war nachgerade auch der dritte, oder, um mit der ausgegebenen Bauordnung wieder zu reden, der »andere« Theil, »der Handwerksleut neugestellte Ordnung«, fertig geworden. Der Herzog machte zu ihm seine Randbemerkungen und gab den Entwurf damit an die Oberräthe, die sehr eingehende Resolutionen darüber am 18. Jan. 1567 vorlegten und nach Wunsch namentlich noch einige Handwerker, Schlosser, Glaser, Decker u. s. w. einreihten. In einem nur im Concept erhaltenen Bericht oder Bedenken vom 14. Febr. 1567 ist sodann davon die Rede, der Herzog habe über die Bedenken des grossen Ausschusses, dem nun auch dieser (dritte) Theil nach dem 18. Jan. vorgelegt worden war, von Dr. Jerg, auch beiden Baumeistern ferneren Bericht eingenommen und darauf befohlen, dass der grosse Ausschuss sammt Dr. Jörg, Albrecht Tretsch und Stoffle Spindler nochmals die Bauordnung übersehen solle; es wird hier ausser einigen Abänderungen in den Strafbestimmungen wieder gewünscht, man soll 3—4 Jahr lang erst in Städten und Amtsflecken es probiren. Dies scheint die letzte, in gemeinsamer Sitzung aller Betheiligten die letzte Feile anlegende Verhandlung in der Sache gewesen zu sein, nachdem bereits im Landtagsabschied vom 5. Febr. 1567 der Herzog mit den Landständen übereingekommen war (s. Wächter), dass der Entwurf vorläufig bloss den Gerichten mitgetheilt und dann die Ordnung später, wenn sich künftig befinden würde, wie und welchermassen sie an jedem Orte mit Nutzen möge angerichtet werden, in Druck gegeben und jedermann ihr nachzukommen aufgegeben werden solle. Die Verhältnisse waren aber zwingendere und dringendere, als der Ausschuss und die Landstände erkannt hatten. Schon am 21. Febr. 1567 mussten z. B. wieder die Maurermeister von Stadt und Amt Urach mit einer erneuten Klage über die Allgewer auf die neue Bauordnung vertröstet werden. So wird's da und dort gefehlt haben, und dies muss denn schliesslich den Herzog bestimmt haben, dass er, ohne weiter zu fragen, noch im gleichen Jahr die Bauordnung unter die Presse gab und sie unterm 1. März 1568 als Landesgesetz im Druck bekannt machte. So durfte

der Herzog ein Werk, das ihm persönlich besonders angelegen gewesen war, noch vor seinem Scheiden, das am Ende desselben Jahres erfolgte, glücklich vollendet sehen; und unser Meister Tretsch hat sich gewiss auch von Herzen gefreut, als alle die Bedenken siegreich niedergeschlagen waren und ein weiteres Werk, daran ihm ein so wesentlicher Antheil zukam, ein treffliches Werk, das in manchen seiner Bestimmungen noch heutiges Tages gilt, zu stande gebracht war.

In unserer Zeit wäre jetzt für Tretsch ein Orden oder ein »von« vor den Namen oder wenigstens Titels- und Rangserhöhung gekommen. In jener immer noch einfacheren Zeit ist davon keine Rede. Tretsch ist sein Lebtag der einfache »Pawmeister« geblieben. Auch von einer Besoldungsvermehrung enthalten die Acten nichts, obwohl diese dem Meister, der z. B. 1557 beim Thiergärtner 10 Gulden und beim Meister Peter Cucki 25 Gulden entlehnen musste und mit dem Heimgeben der letzteren warten, bis er den Wein, den er im Haus hatte, verkaufte, gewiss nicht unwillkommen gewesen wäre. Die Nachfrage des Herzogs 1565, was der Steinmetz zu Neuenstein gehabt habe, bezog sich sicher nicht auf Aufbesserungsabsichten, sondern auch auf einen Beitrag zur Bauordnung. Immerhin war schon der Titel Baumeister ein höherer gegenüber dem gewöhnlichen eines Werkmeisters für die einen Bau ausführenden Meister. Seiner Bedeutung nach ist derselbe in diesem Falle dem, was später Baudirector hiess und was wir jetzt Oberbaurath heissen würden, gleich zu achten. Nur aus einem liesse sich unter Umständen schliessen, dass wenigstens späterhin noch unserem Meister eine besondere äussere Anerkennung zu Theil geworden sei. In der K. Bibliothek fand sich nämlich ein inzwischen ins K. Archiv übergegangener [12]) Wappenbrief, ausgestellt zu Regensburg, 27. Aug. 1576, von Kaiser Maximilian für Albrecht Tretsch. Das von I S (Jonathan Sautter) sehr schön gemalte Wappen, das, wie es heisst, hiemit »von neuem verliehen wird«, zeigt in gelb vier im Quadrat über einander gelegte schwarze Doppelhaken, in der Mitte des Quadrats von einem achteckigen schwarzen Stern begleitet. Das Kleinod bildet die Gestalt eines Baumeisters (Rock schwarz mit gelben Knöpfen und gelbem Kragen, Hut schwarz mit gelber Stulpe), der die Linke in die Seite stemmt, die Rechte mit einem gelben Massstab emporhebt. So entschieden nun auch dieses Wappen auf einen Baumeister hinweist, ist es mir doch sehr unwahrscheinlich, dass der in jener Zeit, wie wir sehen werden, wohl bereits dem Tode nahe Mann noch um das Wappen sich bemüht haben sollte, und es ist mir wahrscheinlicher, dass der Wappenbrief den gleichnamigen Sohn des Meisters angeht. Bei dem Vater wäre doch wohl auch eher ein Titel oder dergl. dem Namen beigegeben. Nur das »von neuem verliehen« lässt schliessen, dass Tretsch selbst schon vorher ein ähnliches Wappen führte. Das von 1576 führen auch spätere Tretsch.

[12]) Ich benütze die Gelegenheit, hier den Herren Beamten der K. Bibliothek und des K. Staatsarchivs für diese und andere Unterstützung bei vorliegender Arbeit besonders zu danken.

Der Landesbaumeister.

Wir haben schon im Bisherigen Anlass gehabt, auf die volle Bedeutung der Stellung unseres Baumeisters mit hinzuweisen, dass wir ihn nicht bloss als den einen fürstlichen Bau leitenden Architekten uns vorstellen dürfen, sondern als den bautechnischen Berather des Fürsten in allen fürstliche Bauten betreffenden Sachen. Ueberzeugen wir uns noch näher von dieser Seite seines Wirkens, nach der wir ihn bei der Ausdehnung der fürstlichen Bauten geradezu als den Landesbaumeister betiteln mögen, aus den freilich nur wenigen uns erhaltenen Andeutungen. Er hatte leider eben nicht das Glück, solche reiche Stösse von Acten hierüber auf unsere Zeit zu vererben wie sein zweiter Hauptnachfolger Schickhardt.

Abgesehen von der Erwähnung des neuen Baues zu Neuenbürg 1557/58, wo Joachim Meyer die Hauptleitung gehabt, es sich also mehr um Zimmerarbeit gehandelt zu haben scheint, wird uns der erste Blick in eine vielverzweigte, Land auf Land ab reichende Thätigkeit unseres Meisters durch den herzoglichen Erlass aus Waldenbuch vom 12. Nov. 1557, in welchem Tretsch befohlen wird, auf Asperg, Brackenheim, Weinsberg, Waiblingen, Leonberg, Schorndorf und Tübingen an die Amtleute zu schreiben, dass sie einen Ueberschlag machen sollen darüber, was die angefangenen Gebäude bis zu endlicher Ausmachung kosten werden, und nachdem er auch von Jochim über Neuenbürg das erhoben, dem Herzog zu berichten, damit der Herzog danach den Bauanschlag für die Bauten des nächsten Jahres richten könne. 1563 sodann wird einer Badstube auf Schloss Ruck bei Blaubeuren gedacht, zu welcher Tretsch einen neuen Plan gemacht hat, den Ueberschlag ein Jörg Engel, vermuthlich der ausführende Blaubeurer Werkmeister. 1565 sieht der Meister wegen der Abrechnung des (Schloss-) Baus zu Göppingen und wegen des Baus in Schorndorf an diesen beiden Orten persönlich nach. Im gleichen Jahr hat er einen Ueberschlag für neue Bauten in Weinsberg und Neuenstadt einzureichen, auch auf Hohenurach nach den Mängeln nachzusehen. 22. Mai 1568 bekommen Tretsch, Christoph Spindler, Bau-, und Jakob Salzmann, Werkmeister, Weisungen wegen eines Baues am Schloss zu Böblingen, an der Seiten im Hof an dem neuen Bau, besonders bezüglich der Thore und des Bronnens. Im gleichen Jahr hat Tretsch berathend mitzuwirken, da es sich um Errichtung eines Denkmals für den Sohn Christophs in der Stiftskirche zu Tübingen durch Leonhard Baumhauer handelt. Ebenso 1570—73, worüber Wintterlin in seiner Festschrift wieder das Nähere publicirt hat, bei den Verhandlungen wegen anderer fürstlicher Grabdenkmäler in Tübingen und wegen Errichtung einer Brunnensäule im Schloss zu Tübingen. Wir sehen, es sind das nur Spuren einer weitverzweigten und umfassenden Thätigkeit im Land hin und her, die neben dem Stuttgarter Schlossbau und neben den Arbeiten für die Bauordnung als laufende Arbeit herging. Nun erst werden wir auch die Aeusserung Tretsch's 1557 recht verstehen, er habe jetzt in die zwanzig Jahr alle Jahr bis in die zwanzig Riss Papier verschrieben und aufgerissen, wobei er namentlich hervorhebt, wie er wegen der fürstlichen Bauten ausserhalb Stuttgarts so viel an

die Amtleute, Bauleute, Vögte, Keller, Forstmeister u. a. schreiben und berichten müsse. Eben hieraus ist zugleich am meisten zu entnehmen, dass Tretsch schon unter Herzog Ulrich seine oberleitende Stellung gehabt haben wird. Wie viel das unter Herzog Christoph zu schaffen geben musste, ist ja schon aus dem zu entnehmen, dass der Herzog, wie Stälin sagt, eine förmliche Liebhaberei des Schlösserbauens hatte; und damit scheint er auch seine Unterthanen angemacht zu haben, wenn doch einer, der selbst ein Baumeister ist, sagen mag (14. Aug. 1561), dass, trotzdem die Leute über die grosse Theurung klagen, doch zur Zeit jedermann bauen wolle, wie die Schrift sage, in den letzten Zeiten werde alle Welt bauen, als ob man ewig leben wollte. Wir nehmen also an, dass alle Schlossbauten damals, zum mindesten die unter Herzog Christoph [13]), unter Tretsch's Oberleitung entstanden sind, und erklären uns zugleich aus demselben Grund, weil Tretsch die oberste Leitung, nicht die Ausführung der Bauten hatte, dass kein Bau sein Werkzeichen erhalten hat, so dass wir (wie bei Schickhardt) ungewiss bleiben, ob er überhaupt eines geführt hat [14]). Dass bei einer so vielseitigen Arbeitsleistung im Land von einer auswärtigen Thätigkeit Tretsch's nicht die Rede sein konnte, ist von selbst klar. Nur einmal lesen wir (Lübke), dass am 31. Aug. 1563 der Markgraf von Brandenburg dem Herzog dankt für die Zusendung seines Bau- und Werkmeisters, der mit seinen Steinmetzen und Zimmerleuten (zwei Werkmeistern der beiden Handwerke) gekommen sei, um auf der Plassenburg die angefangenen und zum guten Theil vollbrachten Bauten einer Vesten, desgleichen auch andere Gebäu zu besichtigen. Derselbe habe davon Abrisse und Austheilungen gefertigt und sein räthlich Bedenken gegeben. Da er aber wohl wusste, »dass der Herzog seinen Architekten selbst nicht entbehren könne«, bat dann der Markgraf zugleich um Zusendung des Blasius Berwart. Den Rückweg hatte damals Tretsch über München zu nehmen gehabt, um sich die herrschaftlichen Schlossgebäude u. a. zeigen zu lassen.

Wir nähern uns dem Ende dessen, was wir über den Meister wissen, und wollen da zunächst Einiges über seine Familie beifügen. Aus landständischen Acten lernen wir, sämmtlich als Landeseinnehmer, drei Tretsch kennen: 1) einen Sebastian, Bruderssohn unseres Meisters, von Nov. 1564 an, † 1569; 2) einen weitern Sebastian, Sohn unseres Tretsch, Dec. 1569—98; 3) dessen Sohn Wilhelm 1598—1617. Ausserdem aber ist 1589 und 90 die Rede von einem Hofgerichtsbeisitzer Albrecht Tretsch, der 1587 doctorirte; vermuthlich ist dieser ein zweiter Sohn unseres Meisters und, wie schon erwähnt, der, der sich den Wappenbrief 1576 ausstellen liess. Hoffen wir, dass über die Familie und über das Wirken Tretsch's gelegentlich noch mehr gefunden wird.

[13]) Nach der Stuttgarter Chronik hat Herzog Christoph in den 18 Jahren seiner Regierung zehn schöner fürstlicher Häuser von neuem erbaut, als: Stuttgart, Göppingen, Dwiel, Brackenheim, Lewenberg (begonnen 1558), Neuenbürg, Graveneck (ebenfalls 1558 begonnen), Pfullingen, Waltenbuch, Steinhilben (jetzt in Hohenzollern); ausserdem viel Neues an den Festungen Asperg, Neuffen und Hohenurach.

[14]) Doch vergl. das oben über das Wappen Bemerkte.

Er selbst wird noch ein paarmal in den Jahren 1574—76, zuletzt, wie schon 1568, gemeinsam mit dem 1577 an seiner Stelle auftretenden Jakob Saltzmann erwähnt bei kleineren Arbeiten an den Stuttgarter Schlossbauten, auch schon an Vorarbeiten für das grosse Lusthaus. Offenbar war aber jetzt bei dem schon 1557 sich alt und krank fühlenden Manne nach zwanzig weiteren Jahren die naturgemässe Grenze seines Wirkens und seines Lebens gekommen. Der neue Herzog musste bald auch einen neuen Baumeister suchen, und fand ihn in Georg Beer. Mit Herzog Christophs gesegneter Regierung aber bleibt fortan verkettet das Andenken seines Baumeisters Aberlin Tretsch. Hat auch derselbe, wie wir sahen, schon unter Herzog Ulrich seine Thätigkeit begonnen und hat das Ende derselben sich bis in die vormundschaftliche Regierung nach Christophs Tod und bis in die erste Zeit der selbstständigen Regierung von Herzog Ludwig hinein erstreckt: der Glanz- und Höhepunkt derselben ist mit Herzog Christophs Namen unzertrennlich verbunden.

Nachträge.

1) Mitgetheilt von Herrn Archivsecretär Dr. Schneider: Bezüglich des ersten Hauses, das Tretsch besass, haben sich noch die Kaufbriefe vorgefunden. Hienach verkauft 1551 Jörg Boda, Maler, Bürger zu Stuttgart, dieserzeit zu Backnang sesshaft, dem ersamen »Aberle Dretsch, auch Burger zu Stutgarten«, sein Haus »in unser Frauen Vorstat zwischen veit steger gelegen, ist ein Eckhaus« um 350 Pfund Heller, an denen Tretsch baar 100 Pfund zahlt. Am 16. Dec. 1554 aber verkauft »Aberlin Tretsch, mins gnedigen Fürsten und Herrn Bawmayster und Burger zu Stuttgarten« dem Martin Eyssingrein, Stiftskeller, »von gemeines stifts wegen« sein Haus, Hofraiten und Garten »in unser frauen Vorstat an Veit Staiger, ist ein Eckhaus« um 440 Pfund Heller. Nach einer späteren Bemerkung aussen auf den Kaufbriefen »bewohnt jetzt der Spitalprediger« das Haus. Wir haben also wohl das erste Haus Tretsch's in dem noch vom ersten Spitalprediger bewohnten Haus des Stadtdekanats, Gymnasiumsstrasse Nr. 27, wiederzuerkennen. So gar vergangen, wie Tretsch das Haus schildert, kann es, wenn man die beiden Kaufpreise vergleicht, doch nicht gewesen sein!

2) Mitgetheilt von Herrn Archivassessor Dr. v. Alberti: Einer Correspondenz, die zwischen Pfalzgraf Wolfgang bey Rhein und Herzog Christoph vom 16. März bis 16. April 1561 geführt wurde, verdanken wir Aufschluss darüber, wer unter Tretsch's Oberleitung ausführender Werkmeister am Schlossbau zu Göppingen gewesen ist. Der Pfalzgraf bittet darin um Zusendung eines Werkmeisters zum Bau eines Schlosses in Bergzabern, sei's nur zur Berathung, sei's gleich auch auf ein Jahr zur Ausführung. Die fürstlichen Baumeister, Albrecht Tretsch besonders, bringen den Meister »Martin Berwart zu Brackhenhaim, Steinmetz« in Vorschlag. Dieser übernimmt am 2. April 1561 (von Brackenheim aus) den Bau unter dem Versprechen, den Bau zu Göppingen mit seinem vertrauten und geschickten Ballier »nit anders dan er selbs daran wäre« zu versehen und bittet gleichzeitig über Weisung »wegen des thors und der

khamin zu Göppingen«, ob er bei der beiliegenden Visierung — sie ist nicht erhalten — bleiben dürfe. Er kann übrigens, weil er kurz vorher einen Schenkel abgefallen hat, statt auf Jubilate erst auf Cantate 1561 abgehen. — Wir haben diesen Martin Berwart schon oben gelegentlich kennen gelernt; er war 1563 wieder in Brackenheim am Schlossbau thätig und starb dort am 15. November 1564. Von den weiteren Bauten, die er nach seiner Grabschrift auch andern Fürsten und Herrn gemacht hat, »das nit eins jeden Kunst ist« (s. meine: Baumeister etc., S. 162, Nr. 338), haben wir nun wenigstens einige damit nachgewiesen bekommen, zugleich einen neuen Einblick in Tretsch's oberleitende Thätigkeit.

3) Eine Nachforschung in den alten Kirchenbüchern von Stuttgart hat leider ergeben, dass dort weitere sichere Auskunft über unsern Mann und seine Familie nicht zu holen ist. Das Taufbuch beginnt erst 1700, das Todtenbuch 1627, und in dem von 1558 an vorhandenen Ehebuch fehlt fast durchaus die Anführung von Stand oder Beruf bei den Genannten, so dass man auch bei bekannten Namen bloss Möglichkeiten vor sich hat. Ein älterer, noch vor dem Verlust der Originalien gefertigter Index führt einen Dr. Albrecht Tretsch, also nicht unseren Baumeister, als am 29. December 1591 gestorben an, einen Hans unter dem 12. December 1587. Das Todtenbuch begann im Original 1579; also starb unser Aberlin Tretsch wirklich vor 1579.

Quellen:

Beschreibung des Stadtdirectionsbezirks Stuttgart. Stuttgart 1856.

W. Lübke, Gesch. der deutschen Renaissance. 2. Aufl.

A. Wintterlin, Die Grabdenkmale Herzog Christophs, seines Sohnes Eberhard und seiner Gemahlin Anna Maria in der Stiftskirche zu Tübingen (s. die Festschrift der K. Oeffentl. Bibliothek in Stuttgart zur vierten Säkularfeier der Universität Tübingen. Stuttgart 1877).

A. Klemm, Württ. Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Stuttgart (Kohlhammer) 1882. (Dasselbe in den Vierteljahrsheften f. Landesgeschichte 1882.)

Mittheilungen von H. Dr. Adam aus landständischen Acten.

Vornehmlich die folgendermassen signierten Fascikel des K. Staats-Archivs zu Stuttgart:

1) Dekcete H. Christophs, betr. den Bau des Schlosses zu Stuttgart, sowie einiger anderer Gebäude 1553—67. Aus H. Christophs Cabinetsacten. 31 Stücke (»Hofsachen«).

2) Schmachhandel, so Aberlin Tretsch, Bawmaister, und Cosmann v. Metz, Thiergärtner, mit einander gehabt, und gütlicher Vergleich, 1557—58. 23 Stücke (»Hofsachen«).

3) Schriften, betr. die unter den Steinmetzen und Maurern vorgenommene Selbstbestrafung und dadurch geschehenen Eingriff in die fürstliche Obrigkeit, 1560—89. 39 Stücke.

4) Bau-Ordnung 1567 sammt Acten 1561—67. 34 Stücke.

5) Schriften, betr. der Steinmetzen in ganz Deutschland neu ausgebrachte Privilegien und Ordnung, 1564—66. 17 Stücke.

6) Bericht Dr. Georg Gadner's, betr. die neue Maurer- und Steinmetz-Ordnung u. a. vom 2. August 1556, nebst Erlass an denselben in diesem Betreff vom 6. Aug. [3) bis 6) unter »Landwirthschaft, Gewerbe und Handel«].

Wächter, Handbuch des im Königreich Württemberg geltenden Privatrechts.

Reyscher, Sammlung der Württ. Gesetze.

Staats-Anzeiger f. Württemb., Literar. Beilage 1877, S. 452.

Das Interesse, das die citirten Actenstücke bieten, ist mit der jetzigen Studie nicht erschöpft. Ich gedenke, sie in dem besonders, was sie für die Geschichte des deutschen Steinmetzen- und Hütten-Verbandes Neues an die Hand geben, anderwärts weiter auszubeuten.

Die Bambergische Halsgerichtsordnung.

Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherillustration.

Von **Franz Friedrich Leitschuh.**

I.

Es lässt sich schwerlich in Abrede stellen, dass da, wo die Kunstgeschichte in das Gebiet der Bibliographie hinübergreift, eine gewisse Unsicherheit, ein Schwanken und Tasten der kunstgeschichtlichen Methode bisher die wesentlichste Signatur aufgeprägt hat. Die Kunstgeschichte trägt indess daran nur den kleineren Theil der Schuld: die bibliographischen Vorarbeiten, welche eine exacte, streng kunstgeschichtliche Behandlungsweise erst ermöglichen würden, sind so vereinzelt, dass sich der Kunsthistoriker gezwungen sieht, seinen Weg durch das theilweise verödete bibliographische Gebiet selbst zu bahnen. Wenn ich darauf hinzuweisen wage, dass eine »Theilung der Arbeit« in wissenschaftlicher Hinsicht auch hier ein Bedürfniss von anerkannter Bedeutung ist, so veranlasst mich dazu am meisten der Umstand, dass eben nicht alle Kunsthistoriker mit besonderem Glück und hervorragendem Geschick das bibliographische Feld bebauen können. Die Kunstgeschichte ist eine Disciplin von so ausgedehntem Forschungsgebiete, dass sie sich, namentlich bei ihrer Jugend, nur schädigen würde, wollte sie sich mit jenem Ernst und Eifer, den sie für sich, für das Studium ihrer Denkmäler verlangt, auch die Forschung auf einem Gebiete angelegen sein lassen, mit dem sie doch nur eine entfernte Verwandtschaft verknüpft.

Im goldenen Zeitalter der deutschen Bibliographie werden wir in den Bibliotheken genaue Verzeichnisse der alten Drucke finden: ich sehe vor mir einen Katalog, welcher Titel- und Schlussangabe der einzelnen Werke bringt, die Zahl der in denselben befindlichen Holzschnitte gewissenhaft aufführt, womöglich die Namen der Holzschneider und Zeichner erwähnt und alles Uebrige kurz und bündig berührt, was den Bibliographen zu wissen verlangt. Doch — es ist ja nur ein schöner Traum, ein frommer Wunsch! Einstweilen ist es noch des Kunsthistorikers Aufgabe, selbst den bibliographischen Standpunkt aufzusuchen, wenn er an eine genügende und befriedigende kunstgeschichtliche Behandlung der einzelnen Leistungen des Holzschnittes gehen

will. In diesem Sinne soll die nachstehende Studie einen kleinen Beitrag zur Geschichte der Bücherillustration liefern.

Der Reorganisator des Bambergischen Rechtes ist bekanntlich Hans Freiherr von Schwarzenberg. Unter seiner Aegide und seiner Redaction entstand die Bambergische Halsgerichtsordnung, welche im Jahre 1507 unter dem klugen und humanen Bischof Georg III. Gesetz in den Bambergischen Landen wurde. Aber bald übte dieses Werk seinen Einfluss weit über die Grenzen des Bambergischen Gebietes aus — im Brandenburgischen und in anderen Landen wurde es geltendes Gesetz, bis es endlich die Grundlage jenes späteren Gesetzentwurfes bildete, welcher 1532 unter dem Namen Carolina auf dem Reichstage in Regensburg als peinliche Gerichtsordnung Anerkennung fand.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, das Wesen der Bambergensis hier zu beleuchten, wohl aber mag es am Platze sein, den einzelnen Ausgaben derselben vom kunstgeschichtlichen und bibliographischen Standpunkte aus das Augenmerk zuzuwenden.

Die erste Ausgabe führt folgenden Titel:

Bambergische Halßgerichtsordenug.

Am Ende:

Und ist die also auß vnserm beuelhe, jn vnser Stat Bamberg, | durch vnsern Burger, Hannsen Pfeyll daselbst gedruckt, vnd | in sölchem druck volendet, am Sambstag nach sandt Veyts tag | Nach Cristi vnsers lieben herren gepurt funffzehenhundert vnd | jm sibenden jare.

Unter dem Titel befindet sich ein Holzschnitt mit den verschiedensten Torturwerkzeugen, dann dem Galgen, Rad und Schwert, sowie dem brennenden Holzstoss. Die Rückseite des ersten Blattes nimmt das Familienwappen des Bamberger Bischofs Georg Schenk von Limburg ein[1]). Auf den folgenden

[1]) Herr Muther bespricht in seiner »Deutschen Bücherillustration der Gothik und Frührennaissance« (München 1884) einen »Titelholzschnitt« des Pfeyl'schen Werkes mit folgenden Worten: »Der Titelholzschnitt zeigt rechts die Richter in ihrem Versammlungszimmer, links in einer Landschaft wird ein Mann hingerichtet, dahinter werden drei andere, die an einen Baum gebunden sind, gestäubt.« Auffallenderweise findet sich dieser Holzschnitt in den vier mir vorliegenden Exemplaren der ersten Ausgabe nicht. Es schien also, als ob Herr Muther eine ganz neue Entdeckung gemacht habe. Zu dieser Vermuthung musste auch die weitere Beschreibung der Pfeyl'schen Ausgabe Anlass geben: »Hinter dem Register folgt die Darstellung verschiedener Marterinstrumente u. s. w.; dann auf der Rückseite das von zwei Löwen gehaltene Familienwappen des Bischofs Georg Schenk, Freiherrn von Limburg.« Ferner war mir gänzlich neu, dass »viele Holzschnitte des Werkes aus zwei Platten zusammengesetzt sind«. Ich bedauere nun aufrichtig, dass meine Freude über die Muther'sche Entdeckung anderen Gefühlen Raum gewähren musste, als ich die Beschreibung einer näheren Betrachtung unterzog. Herr Muther hat nämlich eine Phantasieausgabe der Halsgerichtsordnung construirt! Jener Titelholzschnitt, den er der Pfeyl'schen Ausgabe imputirt, befindet sich nämlich in der VI. Ausgabe der Halsgerichtsordnung, die 1531 von Johann Schöffer in Mainz gedruckt wurde. In dieser VI. Ausgabe finden sich nun allerdings auch die aus zwei Platten zusammengesetzten Holzschnitte — der Titelholzschnitt selbst ist ein Beweis dafür. Aber von

sieben Blättern, welche keine Seitenzahlen, sondern Signaturen tragen, steht das Register mit der Ueberschrift:

> Hernach volgt das Regiſter dits buchs, vnd vmb / eygentlicher anzeygũg vnd findung willen der ding do- / hin geweyſt wirt, alle zal, darnach man ſuchen ſol, auff / die artickel, vnd nit auff die zal der platter geſtelt, als / darinnen erfunden wirdt.

Auf der Stirnseite des nach dem Register folgenden Blattes sehen wir einen Holzschnitt, das jüngste Gericht darstellend [2]). Gott der Sohn thront auf Strahlenbogen, die sich in den Boden ergiessen, während zu beiden Seiten posaunenblasende Engel verkünden, dass der jüngste Tag angebrochen ist. Zwischen Gott Sohn und den Engeln befinden sich zwei Sprüche, welche den Bewegungen der Hände Gottes angemessen erscheinen; auf der einen Seite steht: „Kumpt here Jr gebenedeiten"; auf der anderen: „Get hin Jr vmalledeiten". Unten verlassen vier Erwachte ihre Gräber [3]); der halbe Körper ist bereits über dem Boden. Einen derselben, und zwar den, welcher sich zur Linken Gottes befindet, hat der dicht von Feuerzungen umgebene Satan an den Haaren. Ueber diesem Bilde ist die Blattzahl iij und der Spruch: „Gedenck allezeit der leczten ding. So wirt dir rechtun gar gering. Der Holzschnitt selbst schliesst noch zwei Spruchzettel in sich ein, welche folgende Worte tragen: „Jn dem vrteil darinnen ir vrteilt / werdet ir geurteilt Mathei am Vij.« — „Der herr thut die Barmherczigkeit vnd das vrteil / Allen den die erleiden das vnrecht. Ps. c. j. ij.« Die Rückseite dieses Blattes nimmt „Die vorrede dis Buchs" ein, welche indess lediglich aus dem Mandat des Bischofs von Bamberg besteht. Hier wird die Veranlassung zur Herausgabe dieser Gerichtsordnung dargelegt und werden die Gründe angeführt, warum sie so verfasst und mehr Rücksicht auf den Laien, als auf den gelehrten Juristen genommen wurde. Das Mandat beginnt folgendermassen: „WJr Georg von gottes gnaden Biſchoue zu Bamberg, Thun / kunt allermeniglichen, Als vns manigfeltiglichen furkomen" etc. etc. Es läuft auf der nächsten Seite weiter und schliesst mit dem Satze: „Auch ſouil auff / ratſuchen vnnd andere hand-

---

der Darstellung der Marterinstrumente und von dem Familienwappen des Fürstbischofs kann ich in dieser Ausgabe nichts entdecken. Auch Herrn Muther ist dies schwerlich gelungen, aber er zog die Beschreibung der Pfeyl'schen Ausgabe in Panzer's Annalen zu Rathe. Hier fand er nun die Torturinstrumente und das von zwei Löwen gehaltene Familienwappen des Bischofs getreulich erwähnt. Herr Muther hat also die Pfeyl'sche Ausgabe nicht gesehen, beschreibt sie aber mit Hilfe der VI. Mainzer und der Panzer'schen Annalen. Das Originellste an dieser Phantasieausgabe ist indess, dass der von Herrn Muther so gewissenhaft beschriebene »Titelholzschnitt« der Pfeyl'schen Halsgerichtsordnung vom Jahre 1507 sich in der 1523 von Johann Schöffer gedruckten Livius-Ausgabe zum erstenmale findet!

[2]) Wenn Herr Muther sagt: »Unten steigen zwei Seelen aus dem Grabe auf«, so kann diese Behauptung, ebenso wie die, dass Christus auf der Erdkugel sitzt, natürlich nur auf die Mainzer Ausgaben bezogen werden.

[3]) Herr Muther beschreibt den Holzschnitt also: »Drei Männer stehen in einem Zimmer vor einem Richter, der ein Papier hält.«

lung bey unsern reten gestelt haben / vnd dester baß mercken konnen das sölichs zu notdurfft solich-er sachen gescheen ist". 5½ cm weiter unten steht in bedeutend grösseren Lettern: „wir haben auch in dieser vnser ordnūg vmb eigent / licher merckung vnd beheltnus willen des gemei- / nen mans, figur vnd reumen (nach gelegenheit der / gesecz so darnach folgen) orden vnd drucken lassen"

Die Rückseite bringt einen Holzschnitt: Moses spricht mit Jethro, seinem Schwiegervater. (Der Rath des Jethro.) Am untersten Theile der Kleider der Beiden sind deren Namen angebracht: MOYSES und IEITHRO MOYSES. SWEIER. Ueber den beiden Gestalten sind wiederum zwei Spruchbänder, welche die auf das Bild bezüglichen Bibelstellen enthalten. Auf dem folgenden, mit v bezeichneten Blatte beginnt die Halsgerichtsordnung. Die Artikel haben meistens Ueberschriften, während die Nummern derselben nochmals eigens auf dem Rande verzeichnet sind. Der erste Artikel handelt: „Von Richtern vnd Vrteylern", der zweite „Von dem pan vber das blut". Unter diesen ist ein Holzschnitt angebracht, welcher über die Hälfte der Seite einnimmt; er stellt die Beeidigung von vier Gerichtspersonen vor. In vorderster Linie steht der seinen Eid ablegende Richter, hinter ihm ein Schöpfe, dann der Schreiber und endlich der Nachrichter. Ueber diesem Holzschnitt stehen die Worte: „Gesellen merckt ewer pflicht. Sel vnd ere verwurckt nicht". In den mir vorliegenden Exemplaren ist die Blattzahl vj vergessen, doch ist dieses Versehen insoferne wieder verbessert, als ein kleines Blättchen mit der fehlenden Zahl an die betreffende Stelle geklebt ist. Auf der Rückseite haben wir wieder einen Holzschnitt: die Vorführung eines gefangenen Mannes vor den Richter. Auch hier fehlen zwei Sprüche nicht; der eine wird dem Richter in den Mund gelegt: „Mein Ambt vnd pflicht mir gepeut / zustraffen Boßhafftige leute". Den anderen sprechen die Gerichtsdiener: „Auff ewern befelh vns, getan / Bring wir gefangen disen man". Die Kehrseite des mit viij bezeichneten Blattes zeigt einen Richter, dem eine Anzeige erstattet wird. Die Spruchzettel dieses Holzschnittes haben folgenden Inhalt: „Was ist die sach oder argkwan. / Das der verclagt hat getan." — „Herr Richter last mir nemen an. / Einen schadhaftigen man." Die Veranlassung verschiedener Verbrechen ist in dem Holzschnitte vor Augen geführt, welcher sich auf Blatt xj befindet. Eine Gesellschaft von fünf männlichen und zwei weiblichen Personen sitzt an einem gedeckten Tische und vergnügt sich bei Speise, Trank und Spiel. Ueber dem Haupte eines jeden Mannes schwebt bereits — gleich einem Attribute — das Werkzeug der Gerechtigkeit, dem er früher oder später zum Opfer fällt. Einen sonderbaren Kopfschmuck trägt die eine der Frauen: auf ihrem Haupte sitzt der Teufel in vierfüssiger Thiergestalt mit langem Schweife. Wir finden dieses Symbol noch öfter bei gleichzeitigen und späteren Holzschnitten. Auf dem Spruchzettel dieses Bildes stehen die Verse:

„Vil vertan vnd wenig haben
Zaigt argkwenig dise knaben
Zw vbel vil dy streflich sein
Da durch sy kumen offt in pein."

Der nächste Holzschnitt befindet sich auf Blatt xviij. Wir erhalten hier einen Einblick in die »peinliche Frage«, mit welchem Ausdrucke man gemeiniglich auch den Raum selbst bezeichnete, in welchem die Tortur vorgenommen wurde. Dem auf dem Boden sitzenden Verdächtigen werden die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, während ihn der vor ihm sitzende Richter ermahnt, freiwillig zu bekennen. Einer der Henker lässt die Kette des Folterwerkzeuges, »Zug« genannt, herab, an welcher der zu Folternde in die Höhe gezogen werden soll. Im Vordergrunde harrt auch seiner Anwendung der übliche Gewichtstein, der zur Erhöhung der Qual nöthigenfalls an die Füsse des »Verstockten« gehängt wird. Links sitzen, im eifrigsten Gespräche begriffen, zwei »Gerichtsschöpfen« und ein Gerichtsschreiber, der das auf solche Weise erzwungene Geständniss fleissig zu Papier bringt. Nach diesem Holzschnitte zu schliessen, fand die Tortur in einem finsteren Raume statt, der durch einige Kerzen nothdürftig erleuchtet wurde. Ueber dem Bilde steht der Reim:

„Seyt sich auf dich erfunden hat
Redlich anzeig der missetat
Furstu nit vnschuld auß nach radt
Die peynlich frag sol haben stat" [4]).

Das darauffolgende Blatt beginnt mit dem 56. Artikel der »peinlichen Frage«, welche mit dem 73. Artikel endigt. Hier wird auch der Tortur gedacht, jedoch in einer Weise, die von der humanen Auffassung Schwarzenberg's ganz durchdrungen ist. Besonders lesenswerth und für die Beurtheilung der Tortur durch Schwarzenberg charakteristisch sind die Art. 65 und 71. Auf Blatt xxiij sehen wir das nämliche Gerichtspersonal wie oben, hier geben zwei Männer mit aufgehobenen Händen Zeugniss. Ueber dem Richter bemerkt man eine Hand aus den Wolken, welche einen Zettel mit folgendem Spruch hält:

„Du solt nit falsche zeugknuß geben
Als lieb dir sey das ewig leben."

Auf der Rückseite beginnen die Artikel „Von weysung der missetat". Blatt xxvj bringt die Darstellung eines Mannes, der den Richter um Ansetzung des Termines bittet [5]). Der fliegende Zettel lautet:

„Her Richter setzt mir einen tag.
Das ich mein Recht volfüren mag."

Die Rückseite des Blattes xxvij nimmt wiederum ein Holzschnitt ein; rechts sitzen sieben Gerichtspersonen, welchen ein Verbrecher vorgeführt wird. Neben dem Richter sitzt ein Schöpfe, der in das von ihm gehaltene, aufgeschlagene Buch — die Halsgerichtsordnung — hineinzeigt. Damit stimmt auch der darüber befindliche Spruch überein:

---

[4]) Bei Herrn Muther lautet dieser Spruch irrthümlich also: Seyt sich auff dich erfunden hat Fürstu nit unschuldt aus nach radt. Redlich anzaygung der myssethat; Die peynlich frag soll haben statt.«

[5]) Herr Muther hat die Darstellung dieses Holzschnittes in seinem erwähnten Werke unrichtig gedeutet.

„Richt wir nach dises buches lere
Domit verwar wir seel vnd ere.“

Neben diesem sind auf dem Bilde noch vier Spruchzettel angebracht. Die hierauf folgenden Artikel — von xcv bis cxxiij — handeln „Von besitzung (!) vnd beleu- / tung des entlichen gerichts.“ Auf der Vorderseite des xxxiiij Blattes sehen wir, wie ein Delinquent zum Tode geführt wird. Der Spruchzettel hat folgenden Inhalt:

„Wo du gedult hast in der peyn
So wirt sie dir gar nutzlich sein
Darumb gib dich willig darein“

Die Rückseite bringt den Artikel: „Von beychten vnd vermanen / nach der verurteylung.“ Blatt xxxv hat zwei Holzschnitte: auf der einen Seite begegnen wir dem nämlichen, der schon auf dem Titelblatte Anwendung gefunden hat, auf der anderen wird uns die scharfrichterliche Thätigkeit auf dem Rabensteine vor Augen geführt. Im Hintergrunde ist man darüber, einen Verbrecher zu rädern, während vorne ein solcher unter dem Beistande eines Priesters geduldig den (oder die?) Schwertstreich erwartet. Ueber diesem Bilde steht:

„Wem trewe straff nit bringet frucht
Der kumpt dick in des meysters zucht
Des werck vnd zeug wirt hie anzeygt
Wol dem der sich zu tugent neygt“

Das darauffolgende Blatt bringt: „Ein vorrede wie man mißtat peynlich straffen sol.“ Die Artikel cxxvij bis cxxxj handeln davon: „wie gotßschwerer oder gotß-lesterer gestrafft werden sollen“; Art. cxxxij bis cxxxv von der: „Straff der jhenen, so die Romischen Keyser- / lichen oder Koniglichen maiestat lestern“; Art. cxxxvj bis cxl von der: „Straff der Muntzfelscher“; Art. cxlj bis cxlviij von der: „Straff der vnkeusch, so wider die natur geschicht“ u. s. w. u. s. w.

Die Rückseite des lxiiij Blattes bringt, nach langer Pause, wieder einen Holzschnitt: vor dem Richter liegt auf der Bahre ein meuchlings Ermordeter; drei geschworen Schöpffen berathen, auf der Bank sitzend, lebhaft, wie das »leibzeichen« zu nehmen sei. Zu Häupten des Ermordeten steht der Gerichtsbüttel, welcher seine Haube in der Hand hält.

Oben auf dem Zettel lesen wir:

„Welcher vnuerursacht
Dise leych hat gemacht
Sol komen in die mordtacht.“

Dann folgen die Artikel ccxxix bis ccxlix, in welchen angegeben wird, „wie man einen morder oder todtschleger / in die mordtacht erkennen sol.“ Der nächste Holzschnitt stellt einen in behaglicher Ruhe am Tische sitzenden Richter dar, neben welchem zwei Männer Platz genommen haben, deren einer dem augenscheinlich reichgespickten Beutel eine hübsche Summe Geldes entnommen hat und also dazu spricht:

„Herr der Richter tugentreych
Laßt alle costung rechen gleych.“

Die Artikel ccl bis cclviij enthalten: „wie die armen lewt in straff der miß-/hendel einander sollen zuhiff (!) komen." Nach dem letzten Artikel kommt auf der Vorderseite des lxxij Bl. ein grosser Holzschnitt: Die Aufnahme des Inventars eines Hauses. Wir erhalten damit einen Einblick in das Innere eines Wohnhauses. Im Vordergrunde erblicken wir den Richter, der seinem Schreiber mit gewichtiger Miene dictiert; hinter diesem stehen zwei weitere Gerichtspersonen, deren Anwesenheit bei derartigen Anlässen unentbehrlich ist. Wohl zur gelegentlichen Stärkung des Richters steht auf dem Tische eine Kanne Wein und ein Trinkgefäss. Links blicken wir in die Küche, wo soeben eine Frau am Herde beschäftigt ist; das Schlafgemach bietet sich offen unseren Augen dar. Dass auch Viehstand im Hause vertreten, ist ebenso kurz als einleuchtend angedeutet. Eine stattliche Reihe von aufgestellten Humpen, denen einige Leuchter beigesellt sind, lassen uns darauf schliessen, dass es auch im Keller des »tetters« nicht übel bestellt ist:

„Die weyl der tetter ist hindan, / Sein güter schreybent eben an."

Der darauffolgende Artikel behandelt die Frage: „wie es mit der fluchtigen vbeltet- / ter gut sol gehalten werden."

Der nächste Holzschnitt bringt die Darstellung, wie von dem Gerichtsdiener ein gestohlenes Pferd vorgeführt wird, dessen wirklicher Besitzer mit lächelnder Miene zum Richter spricht:

„Betretten hab ich hie das mein
Schafft mir das als es sol sein."

Hierauf folgt auf der nächsten Seite: „Von gestolner oder geraubter habe, / so in die gericht kumpt". (Art. cclxvij bis cclxviij). Die Rückseite des Blattes lxxv bringt wieder einen Holzschnitt [6]). Ein »todtschleger«, indess nicht einer der »bosshafftigen fursetzlichen morder« erhält, nachdem ein Jahr abgelaufen ist, das Geleitschreiben aus der Hand des Richters, welcher auf der mit einem Kissen versehenen Bank Platz genommen hat. Er knüpft an diese Aushändigung augenscheinlich ernste Ermahnungen, welchen auch der oben hinter dem Tische sitzende Schreiber mit grosser Aufmerksamkeit lauscht. Der entlassene Delinquent empfängt sein Geleit mit gebeugten Knieen; in der linken Hand hält er seine Mütze. Zwei Hunde, der eine sitzend, der andere liegend, befinden sich im Gerichtszimmer. Der Spruchzettel enthält die Worte:

„Herr Richter, allein zu recht
Bit gleyt ich armer knecht."

Der nun folgende Holzschnitt bringt unstreitig eine der gelungensten Darstellungen. Es ist eine echt Schwarzenberg'sche Mahnung an jene »Amptleut und Richter«, die in peinlichen Sachen die Rolle der sogenannten »Taschenrichter« zu übernehmen pflegten. Aus den Wolken ragt eine Hand hervor, welche einen Zettel mit folgender Inschrift trägt:

„O Richter hie in diser welt
Ewr eer vnd sel gebt nit vmb gelt."

---

[6]) Von Herrn Muther falsch gedeutet; er hält den »armen Knecht« irrthümlich für einen Kriegsknecht.

Es ist eine Parallele gezogen zwischen dem Taschenrichter und dem Raubritter. Im Hintergrunde sieht man ein Torturwerkzeug, die Schraube, in welcher sich eine ziemlich stattliche Geldtasche (Katze) befindet.

Der Henkersknecht, welcher emsig mit der Tortur der Tasche beschäftigt ist, spricht:

„Tasch wolt jr lenger leben
Meim hern müst jr gelt geben."

Der Spruchzettel unter der Tasche aber trägt folgende Worte:

„Mit gelt was ich wol beschwert
Falsch richter haben mich gelert."

Daneben steht ein Richter, welcher fragend seine Blicke auf die Tasche heftet:

„Tasch was wilt du geben mir
Mein vrteyl wirdt gnedig dir."

Dem Richter gegenüber steht ein Raubritter, der mit der linken Hand auf die gemarterte Tasche zeigt, während seine Rechte das Schwert hält. Er selbst ist offenbar beruhigt über seine Thaten, denn er tröstet sich mit dem Spruche:

„Auff landt vnd wasser raubt man ser
Noch rauben Taschenrichter mer."

Aber schon hat sich seiner der ob solchen Fanges grinsende Teufel bemächtigt. Der Spruchzettel über seinem Haupte lautet:

„Sölte ich des nit lachen
Jm feld vnd vnter dachen
Kan ich dieb vnd rauber machen."

Dieser interessante Holzschnitt gehört zu dem Artikel: „Kein geltbuß in peynlichen sachen on / vnsern willen vnd wissen zu nemen."

Auf der Rückseite dieses befindet sich wiederum eine den ungerechten Richtern gewidmete Darstellung. Der Richter und seine sechs Schöpffen sitzen zu Gericht mit verbundenen Augen und Schellenkappen auf den Häuptern; selbst an den Röcken hängen die Schellen. Der Zettel, den auch diesmal eine aus den Wolken ragende Hand hält, trägt die Worte:

„Auff böß gewonheyt vrteyl geben
Die dem rechten wider streben
Jst diser plinden narren leben."

Die weiteren Artikel handeln: „Von alten mißpreuchen der Halßgericht" und „Von vergleychnuß der beschwernussen, / so an frembden gerichten geschehen."

Die Vorderseite des lxxix Bl. nimmt wieder ein Holzschnitt ein, der letzte des Buches. Er gehört zu dem Artikel: „Von ratgebung vnser weltlichen Rete, in / allen zweyfenlichen peynlichen sachen. Oben stehen die Worte:

„Jr herren denckt an ewer pflicht
Und rat das yedem recht geschicht
Förchtet got vnd seine gericht."

Fünf weltliche Hofräthe sitzen zu Rathe, um den schwierigen Fall in gründliche Erwägung zu ziehen, welchen die zwei »vrteyler« des Halsgerichtes, unfähig

hier selbst die Entscheidung zu treffen, vor diese höhere Instanz gebracht haben. Die Darstellung der beiden um Rath ersuchenden Männer ist insoferne charakteristisch, als sie auf die Subalternität der »schlechten lewte, als gewonlich an den halssgerichten sitzen«, unter die Hofräthe des Bischofs in drastischer Weise hindeutet. Köstlich sind die verlegenen Mienen, mit welchen die beiden den Räthen nahen [7]). Hiezu passt auch sehr wohl die demüthige Bitte auf dem Spruchzettel:

„Lieben herren rat vns schlechten
Wie halt wir vns gemeß dem rechten."

Der letzte Artikel lautet folgendermassen: „Und damit in vnsern halßgerichten diser vnser ordnung wissen / gehabt, auch (so dieselbig volgettermassen außgangen ist) fürter / darnach gehandelt vnd gericht werde, So haben wir die jm / druck zu manigfeltigen, vnd fürter jn vnsere ampt vnd halßge- / richt zuschicken verfügt, Jedoch behalten wir vns vnd nnsern / nachkomen beuor, sölche ordnung zuerclärn, mern, vnd mindern." Die letzten Zeilen dieses Artikels haben wir bereits oben wiedergegeben.

Die Halsgerichtsordnung hat 86 Blätter — nicht 85, wie Panzer sagt — in 11 Lagen, deren jede 4 Bogen oder 8 Blätter, die letzte aber nur 3 Bogen oder 6 Blätter umfasst. Titel und Register haben keine Blattzahlen; das Blatt, auf dessen Rückseite die Vorrede steht, trägt indess die Zahl iij. Signaturen und Custoden fehlen. Die Zahlen der Artikel, welche mit ccclxxviij schliessen, stehen am äusseren Rande. Die Zahl der Holzschnitte beläuft sich auf 22; einer derselben hat zweimal Verwendung gefunden. Das Papier ist sehr weiss und stark, der Druck sehr schwarz und kräftig. Die wenigen Druckfehler, welche in dem Werke vorkommen, sind theilweise dadurch verbessert, dass der fehlerhaften Stelle ein Blättchen aufgeklebt wurde, welches die richtige trägt, wie z. B. auf dem Blatte 12, auf welchem die Seitenzahl vj statt iiij heissen muss. An einer Stelle in der Vorrede (9. Zeile von unten) ist indess das ausgelassene Wörtchen »ist« mit kleineren Lettern nachträglich zwischen die Zeilen gedruckt. Auffallend ist aber, dass die Artikel 72 und 76 doppelt und 221 gar dreimal vorkommen.

Dem tüchtigen Bamberger Buchdrucker Johann Pfeyl gebührt ob dieses Werkes volle Anerkennung. Pfeyl arbeitete fast ständig in Diensten des fürstbischöflichen Hofes, und man gestattete ihm deshalb gerne, die Halsgerichtsordnung auf eigene Kosten zu drucken und herauszugeben. Es ist für die damaligen Bücherpreise charakteristisch, dass 40 Exemplare des Werkes 10 Gulden kosteten.

An den Hof musste Pfeyl als Herausgeber 40 Pflichtexemplare unentgeltlich abgeben, und ausserdem auch noch zwei auf Pergament gedruckte. Für letztere erhielt er jedoch seine Ausgaben vergütet. Die diesbezüglichen Stellen in der fürstbischöflichen Kammerrechnung von 1507/8 lauten folgendermassen: »Item X Gulden geben Meister hansen Pfeyln Buchdrucker für xl Hals-

[7]) Herr Muther sagt: »Fünf Reiter sitzen auf einer Bank im Gerichtssaale, davor stehen zwei Häscher.«

gerichtsordnung, die m. gn. Herr von ime hat neme lassen, über die xl halsgerichtsordnung, die er seinen Gnaden laut seins Gedings vergebens gen Hof geben hat. Zalt Sontag Jacoby.« Ferner heisst es: »iiij Gulden ij ß xv geben idem Buchdrucker, die er furter hat ausgeben fur xliij heut pirments, darauf er gedachter ordnung zwue gedruckt und gen Hof geantwort hat. ij ß geben meister Hansen Pfeyl buchdrucker, die er furter von einer pergament Halsgerichtsordnung, die figur auszustreichen, für m. gnädigen Herrn ausgeben hat.« Aus dem letzteren Eintrage geht hervor, dass ein Exemplar illuminirt wurde. Eine Frage, die jedenfalls der Erörterung werth ist, dürfte die sein: von welchem Meister sind die Darstellungen zur Halsgerichtsordnung gezeichnet? Es kann sich offenbar nur um einen Bamberger Künstler handeln, denn gerade in jener Zeit waren am Hofe des trefflichen kunstliebenden Fürstbischofs Georg III. von Limburg zwei Männer, welche der Fürstbischof in erster Linie bedachte, wenn es die Ausführung einer künstlerischen Idee galt. Ich meine die Maler Wolfgang Katzheimer und Hans Wolf. Meines Erachtens sind die Zeichnungen zu den Holzschnitten von Katzheimer geliefert worden. Ich vermuthe dies aus folgenden Gründen: Katzheimer, der schon 1493 im Auftrage des Fürstbischofs Gross von Trockau die prächtigen Glasfenster für die Sebalduskirche in Nürnberg malte, war auch der erklärte Liebling seines Herrn, des Georg von Limburg. Neben vielen anderen Arbeiten liess er von ihm eine Zeichnung entwerfen, nach welcher Peter Vischer das Grabmal seines Vorgängers Georg II., Marschalk von Ebnet, in Erzguss ausführte. Katzheimer kommt 1508 zum letztenmal in den fürstlichen Rechnungen vor und scheint auch um diese Zeit gestorben zu sein. Der andere Maler, welcher unter Georg III. wirkte, Hans Wolf, auch Hans Maler genannt, kann deshalb die Darstellungen wohl nicht gezeichnet haben, weil er erst 1508 in den Kammerrechnungen erscheint. Wäre aber — und diese Meinung findet ja vielleicht auch ihre Vertreter — nicht der fürstbischöflich bambergische Hofmaler, sondern ein auswärtiger Meister der Zeichner der Holzschnitte, dann würde sich doch jedenfalls ein Eintrag in den Kammerrechnungen finden; denn es ist kaum anzunehmen, dass die Darstellungen auf Kosten des Druckers gefertigt wurden.

Der Hof trug auch, theilweise wenigstens, die Kosten für die Herstellung der Holzschnitte. In den Kammerrechnungen von 1506/7 findet sich die Stelle, dass dem sonst ganz unbekannten Bildschnitzer Fritz Hamer zu Nürnberg 7 fl. als Lohn dafür ausgezahlt wurden, dass er die Formen zu der Halsgerichtsordnung schnitt. Der Eintrag lautet wörtlich: »i Gulden geben Fritz Hamer von Nürnberg, pildschnitzer für seine Zehrung hieher gethan, dem sind etliche Figuren zu der Zentgerichtsordnung zu schneiden angedingt.« Ferner »ij fl. Fritz Hamer von Nürnberg an seinem Geding der XIIII Form zum Zentgericht, von einer Form iii ß zu schneiden«. Endlich: »iiij Gulden geben Fritz Hamer zu Nürnberg, und ist damit seines gedings der vierzehn Form zu der Zentgerichtsordnung sammt i Gulden verehrung und von der Form iij ß zu schneiden, auf die ij Gulden vormals empfangen, ganntz bezahlt Sonntag nach Martini [8]).

[8]) Nach den Copien der Kammerrechnungen auf der königl. Bibliothek zu Bamberg.

Diese Einträge verbreiten nur halbe Klarheit, denn sie stellen, indem sie die erwünschte Aufklärung zu geben scheinen, gleichzeitig eine neue Frage, zu deren Beantwortung nicht mehr als alles fehlt. Wenn wir nicht Originaleinträge der Kammerrechnungen, sondern nur die schlichte Aussage Joseph Hellers[9]): »die Holzschnitte seien von Fritz Hamer« vor uns hätten, wir könnten in der That leicht, ohne die gefährliche Klippe zu erblicken, hinwegeilen. Gerade die Kammerrechnungen wären berufen, über die Urheberschaft der Holzschnitte völlig befriedigenden Aufschluss zu ertheilen, und gerade die Kammerrechnungen sind es, welche eine Frage offen lassen, deren Lösung uns mindestens ebenso erwünscht sein muss, wie die der ersten.

Wir erfahren, dass Fritz Hamer 14 Holzstöcke geschnitten hat; die Zahl der Holzstöcke des Werkes beträgt aber 21. Am nächsten liegt die Vermuthung, die übrigen 7 Holzstöcke seien im Auftrage des Fürstbischofs von einem anderen Holzschneider gefertigt worden. Wäre aber dem so, dann müsste sich doch in den Kammerrechnungen ein weiterer Eintrag finden, der über die Bezahlung des anderen Holzschneiders Auskunft gibt. Ein solcher fehlt indess. Auch das ist ganz unwahrscheinlich, dass 7 Holzstöcke bereits vorhanden waren oder aus anderen Werken für die Halsgerichtsordnung herübergenommen wurden. Wenn man im Auge behält, dass das Werk auf Kosten Pfeyl's gedruckt wurde, so hat wohl die Vermuthung das Meiste für sich, dass 14 Holzschnitte auf Kosten des Hofes, die anderen aber auf Kosten Pfeyl's gefertigt wurden. Ich will nicht darüber entscheiden, ob die Holzschnitte der Halsgerichtsordnung von einer Hand gefertigt sind, aber ich glaube schon, dass ich nicht auf Widerspruch stosse, wenn ich dies annehme, obwohl sich einige Verschiedenheiten in der technischen Behandlung der einzelnen Holzschnitte unschwer nachweisen lassen.

Die Holzschnitte der Halsgerichtsordnung sind unstreitig hervorragende Denkmäler der Xylographie aus jener Epoche und in hohem Grade charakteristisch für die Entwicklung der Holzschneidekunst.

Bei aller Unbeholfenheit in der Zeichnung sind es doch meist lebenswahre, mit köstlichem Realismus dargestellte Scenen. Die Justiz bediente sich der Kunst, um mit kräftiger, eindringlicher Stimme zum Herzen des Volkes zu sprechen. Und weil diese Scenen aus dem wirklichen Leben gegriffen sind, mussten sie auch im Volke einen so gewaltigen Eindruck hervorrufen: die bildlichen Darstellungen, jene sinnlichen Verkörperungen, sollten den todten Buchstaben lebendig machen für den Geist der schaulustigen und anschauungsbedürftigen Menge. Das gerichtliche Verfahren in seinem ganzen Ernste, seiner Strenge und seinen Härten in lebensvollen Bildern wiedergegeben — eine solche künstlerische That musste bei dem Volke das grösste Aufsehen erregen. Es sind aber dennoch keine Schauerbilder, welche den blutigen Text der peinlichen Halsgerichtsordnung dem Volke vor Augen führen. In behäbiger Ruhe und Gelassenheit vollführt die Gerechtigkeit hier ihr Werk. Sehen wir ab von jenen wenigen Darstellungen, die sich auf das peinliche Verfahren be-

[9]) Sechster Bericht des historischen Vereins zu Bamberg 1843.

ziehen und deshalb einen entsprechend abschreckend grausigen, keineswegs aber Grauen erregenden Charakter tragen, so begegnen uns in der Halsgerichtsordnung launige Scenen, von Geist und Humor frisch durchweht. Der beissende Hohn auf den »Taschenrichter«, der, wenn die Tasche zu geben bereit ist, gnädig urtheilt und deshalb noch schlimmer als der schlimmste ritterliche Wegelagerer erscheint, dieser Hohn war ein erquickendes Labsal für das arme, vielgeprüfte und geplünderte Volk. Und die Darstellung des blinden Narrencollegiums — der mit Vorurtheilen krankhaft angefüllten Richter — war ein Zündstoff für den herben Witz des Volkes! Wären diese beiden Darstellungen als Flugblätter erschienen — wir würden langathmige Combinationen an ihren Ursprung, an die Veranlassung ihres Erscheinens knüpfen und das Volk beklagen, das nothgedrungen seiner Kunst die Wehre gegen solch' unerhörtes Sinken des Rechtsgefühles in die Hand drückte: so aber wird dieser Feuereifer durch den Umstand gedämpft, dass zur Belustigung der Menge der Codex des Rechtes selbst seine Ironie wider jene falschen, parteilichen Richter lenkt.

In den bildlichen Darstellungen dieses Rechtsbuchs paart sich, wie nirgends, der schreckliche Ernst des Todes mit einer gemüthlichen Auffassung des Lebens. Die einzelnen Figuren sind meist trefflich in der Auffassung. Freilich sind es eckige, mit wenigen Strichen gezeichnete Köpfe, aber dennoch nie geistlos, sondern fast immer lebhaft und sprechend in ihrem Ausdruck. Wir brauchen weder Text noch Spruchband zu lesen: jedes Bild spricht deutlich für sich und lässt trotz aller Einfachheit der Mittel der Darstellung nur Eine Deutung zu.

Hierin hat offenbar die Hauptschwierigkeit für den Künstler gelegen, aber er hat es verstanden, dem Volke, das nicht lesen konnte, den Text im Bilde zu bieten. Und so besitzen wir denn in der Halsgerichtsordnung ein Werk, dessen Holzschnitte, wenn auch noch roh und derb, doch eine Sicherheit in der Ausführung verrathen, welche die nahende Blüthezeit der deutschen Holzschneidekunst verkündet.

Die erste Ausgabe ist von hoher Seltenheit. Sie war lange den Bibliographen und Juristen vollständig unbekannt. Koch zu Giessen glaubte der Erste zu sein, welcher sie an's Licht zog. Seine »Entdeckung« theilte er 1765 in den Göttinger gelehrten Anzeigen mit. Indess war die Existenz dieser Ausgabe denn doch etwas länger bekannt: schon 1740 wurde sie erwähnt in dem »Jubilirenden Bamberg als die dritte Jubelfeier der vor 300 Jahren erfundenen Buchdruckerkunst von G. A. Gärtner am 12. Dez. 1740 gehalten worden«. Ebenso findet sie sich in Hirsch, Millenar IV. 1749. S. 4. Nr. 24, angezeigt [10]).

[10]) Die erste Ausgabe ist ferner kurz erwähnt: Panzer, Deutsche Annalen I. 279, Nr. 586. Malplank, Peinliche Gerichtsordnung, S. 137. Sprenger, Bamberger Buchdruckergeschichte, S. 71. Bauer, Bibliotheca libr. rariorum, Suppl., vol. III, 1791. S. 103. Bibliotheca Feuerliniana, V. 11, Nr. 5528. Koch's Compendium, S. 64. Schott, Juristische Encyclopädie, S. 127. Jäck, Pantheon der Litteraten und Künstler Bambergs, S. 1079. Vorrede zur Ausgabe vom Jahre 1826. Neues Archiv des Criminalrechts 1824 Bd. IV, S. 452, 1826 Bd. IX, S. 224. Ebert, Bibliographisches Lexikon Bd. I, S. 733, Nr. 9226.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Die Gemäldesammlung des Dr. von Farenheid auf Schloss Beynuhnen in Litauen.

Im Jahre 1868 erschien in der Zeitschrift für bildende Kunst (später auch als Separat-Abdruck) ein Aufsatz, betitelt: »Schloss Beynuhnen eine Kunstschöpfung in Preussisch-Litauen«. Es war dies wohl die erste Arbeit, die uns ein Gesammtbild dieser köstlichen Schöpfung eines feinsinnigen Kunstmäcens gab, die aber eben dieses ihres Zweckes wegen das ganze Schloss mit allen seinen Kunstschätzen, sowohl Sculpturen als Gemälde, Stiche etc. in das Reich ihrer Besprechung zog. Seitdem sind nahezu zwei Decennien verflossen, die Sammlungen bedeutend vergrössert und dennoch in den weiteren Kreisen eines kunstsinnigen Publikums lange nicht so bekannt, als sie es verdienen. Allerdings ist der Weg hierher weit und beschwerlich, zumal wir noch von der nächsten Bahnstation, dem ostpreussischen Kreisstädtchen Darkehmen, nahezu anderthalb Meilen zurückzulegen haben, bis der Frührenaissancebau des Schlosses mit seinen zahlreichen Akroterien und Statuen aus dem Dunkel umgebender Laubmassen uns entgegentritt.

Die bedeutende Sculpturensammlung besteht aus trefflichen, oft gar nicht in den Museen zu findenden Abgüssen, sowie auch aus antiken Originalstatuen. Doch wir wollen hierauf nicht weiter eingehen, denn der schon in vierter Auflage erschienene, von dem geistvollen Besitzer selbst verfasste Katalog[1]) giebt die erschöpfendste Auskunft. Anders verhält es sich mit der bedeutenden Gemäldesammlung[2]), deren Durchwanderung und Besprechung der Zweck der nachfolgenden Zeilen sein soll. Ueber diese liegen bisher leider gar keine

[1]) Verlag der Buchhandlung Koch & Reimer in Königsberg i. Pr. 4. Aufl.

[2]) Wir ziehen hier nur die dem Publicum zugänglichen Gemälde in den Kreis unserer Betrachtung, obgleich in den Privatgemächern und Salons des Schlosses eine kaum minder stattliche Anzahl schöner Originale und Copien älterer und neuerer Meister sich befinden, z. B. die »Caritas romana« von Guido Reni in der Bibliothek, die Copie von Raphael's berühmtem »Violinista« aus dem Pal. Sciarra und der »Vision Ezechiel's« im Karyatidenzimmer etc.

Publicationen vor, auch sind nur von sehr wenigen Gemälden photographische Aufnahmen gemacht, die aber auch nicht im Handel sind. Statt eines gedruckten Kataloges liegen für die Besucher kleine Cartontäfelchen aus, die, in zierliche Mahagonihalter gefasst, handschriftlich die Namen der Maler und etwaige Erklärungen enthalten. — Durch die Güte des Herrn von Farenheid war es uns vergönnt, einige Notizen zu machen, mit deren Hilfe wir es versuchen wollen, einen kurzen Ueberblick über die Gemälde zu geben. — Die Sammlung besteht fast ausschliesslich aus Werken der italienischen Malerei, besonders von Meistern der Schulen von Florenz, Bologna, Venedig, Rom und Neapel. Es sind zum grösseren Theil Originale, zum kleineren trefflich gelungene Copien von Schick, Holländer, Graf u. A. — Doch beginnen wir unseren Gang!

Aus dem Vestibül gelangen wir durch den grossen Fest- und den Kupferstichsaal in ein äusserst geschmackvoll Grau in Grau decorirtes Zimmer, das nach Angabe des Täfelchens 26 Gemälde der verschiedensten Schulen und Epochen enthält.

An der dem Fenster gegenüberliegenden Wand beginnen die Werke der Bologneser Schule, deren acht in diesem Zimmer ihren Platz gefunden haben, mit Domenico Viani's »Reuigem Petrus«. Derselbe ist in schöner, gemässigter Andacht nicht ohne eine gewisse Innigkeit gemalt. Dasselbe gilt von Rudolph Schick's »S. Sebastian«, neben diesem Caravaggio's Selbstporträt, ebenfalls Original. Von Elisabetta Sirani, der fruchtbaren Schülerin und Nachahmerin Guido Reni's, finden sich hier zwei treffliche Gemälde: »Der heilige Antonius« und »Der heilige Franciscus«, der letztere ganz besonders schön und mehr in der gewissenhaften Weise Domenichino's. Ein drittes Bild der schon im Alter von 26 Jahren gestorbenen Künstlerin, ein kleiner Crucifixus, ist schwächer als die beiden obigen. Es folgen die Bolognesen Lorenzo Sabbatini mit der »Opferung Isaaks« von grosser Sauberkeit und Genauigkeit in der Ausführung, Carlo Cignani mit einer Darstellung »Der heiligen Lucia« und wiederum Viani mit einem kleinen Bildchen »Maria reicht dem h. Antonius von Padua das Christuskind«. Sassoferrato ist durch eine »Betende Maria« vertreten. Den Schluss bilden die wohlgelungenen Copien von Raphael's Madonna di casa Tempi und der della Tenda nach den Münchener Originalen. — Die Wand zur Linken zeigt uns eine herrliche Copie von Rud. Schick-Berlin, nach Tizian's San Pietromartire, einer der vollendetsten Schöpfungen des Meisters. Das 1530 für S. Giovanni e Paolo zu Venedig gemalte Original wurde bekanntlich 1867 durch den Brand vernichtet. Unter diesem Bilde, ebenfalls eine Copie, eine »Maria mit Heiligen« von Bonifacio Veneziano d. Aelteren, ferner von Carlo Maratta eine »Heilige Familie«, und fast hinter der Thür des anstossenden Antikencabinets verborgen eine flotte Originalölskizze von Nikolas Poussin zu seinem »Martyrium St. Erasmi«. Alsdann eine Schick'sche Copie der »S. Cäcilia« Raphael's und der »Pietà« des Giorgione in Monte di Pietà zu Treviso, die neuerdings (nach Crowe und Cavalcaselle) dem Pordenone zugeschrieben wird. — Schräg gegenüber eine »Maria mit der Sternenglorie«, ein Original von Guido Reni, das bereits nach seiner silbertönigen Maniera seconda hinüberneigt. Darunter Pordenone's »Herodias

mit dem Haupte Johannis des Täufers« nach dem Original im Pal. Doria zu Rom und eine zweite »Heilige Familie« von Carlo Maratta. Auf derselben Wand nach den Fenstern hin eine Copie nach Correggio's »Maria mit dem Kinde, den Engeln und Maria Magdalena«; dann ein Originalgemälde des Alessandro (Varotari) Padovanino »Die Opferung der Iphigenia«. Das Bild ist von grosser Farbenpracht, echt venezianisch und zeugt für das fleissige Studium Veronese's; es dürfte wenig bessere Gemälde Padovanino's geben. Dieses stammt aus der Galerie des Palazzo Manfrini zu Venedig und ist, wie noch manche andere Stücke der Sammlung, durch Kauf hierher gekommen. Den Schluss bildet Ary Scheffer's berühmtes Gemälde »Dante und Vergil begegnen in der Hölle Francesca da Rimini und Paolo Maletesta« nach der Stelle der Göttlichen Komödie (Hölle V. Ges.); es ist eine Copie von Rudolph Schick.

Der anstossende »rothe Salon«, ebenfalls einige zwanzig Gemälde enthaltend, zeigt noch interessantere Stücke. Auf der Wand der Fensterseite gegenüber erblicken wir zuerst eine »Heilige Familie« des Cavaliere d'Arpino, dieses überaus fruchtbaren Manieristen, daneben eine Copie von Murillo's »Der heil. Antonius von Padua mit dem Christkinde« in der Berliner Galerie, und Maratta mit einer »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« in Zeichnung wie in Colorit ein sehr gelungenes Werk unter dem Einflusse Guido's. Es folgt Tizian's »Grablegung Christi« nach dem berühmten Original im Louvre von Hildebrandt, und das »Porträt eines jungen Pesaro«, ebenfalls von Tizian. Im würdigen Anschluss hieran erwähnen wir die treffliche »Vermählung der heil. Katharina mit dem Christuskinde«, ein Original von der Hand Bonifacio d. Aelteren, dieses glücklichsten Nachfolgers Vecellio's. Wir kommen nun zu einigen Perlen der Sammlung. Da ist zuerst ein »Heiliger Joseph mit dem Kinde«. Zärtlich und gleichzeitig besorgt, beugt sich der Vater zu dem Knäblein in seinen Armen. Es ist ein gutes Erzeugniss der Bologneser Schule und wohl mit Sicherheit als ein Werk Domenichinos anzusehen. Dieses Gemälde und die schöne »Verkündigung« des Francesco Albani wurden in Bologna erworben. Die letztere dürfte mit zu den Hauptleistungen Albani's gehören. Die unten hängende »Madonna della Sedia« ist eine gute Copie aus Raphaelischer Zeit von seltener Erhaltung, der nur ein Geringes durch Ludwig Rosenfelder's geschickte Hand nachgeholfen wurde. Dieses Prachtstück erwarb Herr von Farenheid selbst auf einer seiner zahlreichen Reisen durch Italien für seine Sammlung. Daneben finden wir ein weiteres Meisterwerk, ein Original von Francesco Francia aus seiner späteren Zeit, eine »Maria mit dem Kinde«. Man sieht auf diesem Bilde deutlich den Einfluss, welchen die umbrische Schule und besonders der befreundete junge Raphael auf diesen Bolognesen ausübten. Hieran reiht sich eine »Heilige Familie« von Cignani und wieder eine »Maria mit dem Kinde«, ein Original von dem Pinsel des Ferraresen Lorenzo Costa mit Monogramm und der Jahreszahl 1505. — Den Beschluss auf dieser an interessanten wie werthvollen Gemälden so überreichen Wand macht eine Graf'sche Copie von Tizian's »Maria mit dem Kinde, dem heiligen Johannes und St. Antonio Abbate«. — Zum Eingang zurückkehrend ziehen vor uns einige Bilder von grösserer Dimension unsere Blicke auf sich.

Da ist vor Allen ein riesiger Guido Reni aus des Meisters guter Zeit »Der musikalische Streit des Apollon mit Pan«. Apollon spielt die Kithara, Pan die Hirtenflöte, während König Midas und der schilfbekränzte Flussgott Tmolos als Schiedsrichter fungiren. Das Bild entstammt der Sammlung des Pal. Manfrini. Zu beiden Seiten hängen treffliche Copien, rechts, als eine ganz neue (diesjährige) Erwerbung, von Hollaender in Florenz, Palma's wunderbar schönes Altarbild »Die heilige Barbara« aus S. Maria Formosa zu Venedig, links »Die Himmelfahrt Mariä« von Murillo nach dem Original zu Sevilla von Hildebrandt. Darunter ein etwas kaltes Bild der Bologneser Schule »Der Leichnam Christi von Engeln beweint« von Cavedone (1577—1660). Gegenüber sehen wir ein in Colorit wie in Zeichnung gleich vortreffliches »Ecce homo« von dem Florentiner Cigoli, eine »Heilige Familie« von Sodoma und die Copie der »Flora« von Graf, und Raphael's »Fornarina«; ferner einen »Betenden Mönch«, einen echten Domenichino, der sich dem oben erwähnten »Joseph mit dem Kinde« würdig zur Seite stellt. Dann sei noch erwähnt ein kleines, auf Kupfer gemaltes Bildchen »Maria mit dem Kinde« von Guercino, die in einem niedlichen gravirten und ciselirten Originalrähmchen sich durch Tiefe und Klarheit der Farbe angenehm auszeichnet. Beim Verlassen des Salons streift unser Blick noch zwei zierliche Bildchen »Musizirende Engel« von Schraudorff und ein über der Thür befindliches Blumenstück des Antonio Barbieri, dann wenden wir uns, das »graue Zimmer« durchschreitend, rechts über den Vorraum zum Antikensaal, um den zweiten Theil der Sammlung zu betrachten. — Schon von Weitem sehen wir, von hellem, durch die seitlichen Fenster einfallendem Lichte prachtvoll beleuchtet, Tizian's »Venetianische Frauen Opfer bringend« nach dem Original der Dresdener Galerie, und etwas weiter rechts das Brustbild des Erzengels Michael nach Raphael. Auf der den Fenstern gegenüber liegenden Wand macht ein Original von der Hand des Andrea Mantegna (1431—1506) den Anfang. Es ist ein Bildniss der Isabella Gonzaga, Fürstin von Mantua, das, allerdings nicht ganz ohne Härte, im Porträtfache wohl eines der besten Werke des Meisters ist. Die Entstehungszeit des Bildes dürfte in die sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen sein, in welcher Zeit Mantegna im Castello di Corte zu Mantua im Dienste Lodovico Gonzaga's thätig war. Unter diesem Original hängt ein zweites, ein »Christus von einem Engel im Grabe gehalten« von Paolo Veronese, ein Bild, das durch seine klare, leuchtende Farbengluth ganz dieses grossen Coloristen würdig ist. Es folgt eine schöne Copie von Tizian's berühmtem Gemälde »Amor sacro ed Amor profano« im Palazzo Borghese, das, 1503 gemalt, wesentlich den Einfluss Palma's erkennen lässt. Ferner »Die Vermählung der heil. Katharina mit dem Christuskinde in Gegenwart der Maria und Heiliger« von Parmigianino, dann Francia's »Heiliger Stephanus« nach seinem Jugendwerk im Pal. Borghese, und Perugino's »Maria Magdalena« aus dem Pal. Pitti. — Die anstossende Wand zeigt zuerst einen »Verkündenden Engel« von Melozzo da Forli, ein vorzügliches, den Meister ganz charakterisirendes Bild. Der in Profil dargestellte knieende Engel von grosser Frische und jugendlicher Anmuth in bauschiger rother Gewandung ist ein deutliches Beispiel für Melozzo's

Schönheitssinn und in seinem hellen, fast durchsichtigen Tone ausgeführt. — Es folgen mehrere Copien, eine »Maria« von Sassoferrato aus den Uffizien, Guido Reni's »St. Michael, den Satan stürzend« von den Kapuzinern in Rom, und eine »Maria mit dem Kinde« von Bonifacio Veneziano in Modena. Hieran reihen sich zwei vortreffliche Originalgemälde. Das eine ein Porträt Cosimo des Ersten von Agnolo Bronzino. Es stellt den Herzog im reiferen Mannesalter dar, ein Gegenstück zu des Meisters Bild in der gräflich Raczynski'schen Sammlung und zu dem des Vasari in der Berliner Galerie und dessen Wiederholungen, sämmtlich Jugendbildnisse des Herzogs. — Das zweite ist ein »S. Sebastian« von Guiseppe de Ribera, ein von dem Künstler häufig dargestellter Stoff (Neapel, Berlin etc.). Das Bild wirkt durch sein Helldunkel, dem sich etwas Düster-Unheimliches in Caravaggio's Weise nicht ganz absprechen lässt, dennoch äusserst vortheilhaft. Den Beschluss machen die Copien von Giorgione's »Johanniterritter« nach dem Original in München, Correggio's »Schweisstuch der heiligen Veronika« in der Berliner Galerie, nach deren neuestem Katalog der späteren mailändischen Schule zuerkannt, Viti's Brustbild der Maria Magdalena, aus dessen um 1508 gemalten, in der Pinakothek zu Bologna befindlichem Gemälde »Maria Magdalena betend vor ihrer Höhle stehend«, dann Raphael's »Christus in der Glorie«, und Lorenzo Credi's »Porträt eines Jünglings« aus den Uffizien zu Florenz.

Wir betreten nun das letzte Zimmer der Sammlung, das gegen vierzig Gemälde, zum grösseren Theil Originale, enthält und im Schlosse das »Europa-Zimmer« genannt wird. Gleich links vom Eingange erblicken wir nämlich ein Gemälde von überaus prächtiger Wirkung, »Jupiter entführt in Gestalt eines Stieres die Europa« von Luca Giordano. Dieses Originalgemälde, das ebenfalls der Sammlung im Palazzo Manfrini zu Venedig entstammt, bezeugt durch seine leuchtende Färbung deutlich die Eindrücke, die dieser letzte bedeutende Meister der neapolitanischen Schule durch das Studium der grossen Venetianer, besonders durch das Veronese's und Tintoretto's, in sich aufnahm. Um dieses Gemälde gruppiren sich die anderen; zuerst nennen wir einige Repräsentanten der Bologneser Schule. Elisabetta Sirani ist wiederum mit zwei kleinen Bildchen vertreten, ein niedliches »Kinderköpfchen« und »Der junge Graf Banucci als Amor«, ferner ein »Kleiner Frauenkopf« von Gaetano Gandolfi, eine »Heilige Familie« Simone da Pesaro's, von grosser Farbenfrische in der ersten Manier seines Lehrers Guido Reni; von diesem selbst finden wir eine ganz vortreffliche »Kreuzigung Petri«, ebenfalls Original, eine »Diana im Bade«, ein kleines Bildchen von der Hand eines unbekannten Bolognesen, und einen »Eremit« von Guercino. Aus der römischen Schule ist eine interessante und gut durchgeführte »Betende Maria« von Sassoferrato, wie ein Porträt eines Herzogs von Urbino, wohl das Guidobaldo II., von Federigo Baroccio (1528—1612) zu erwähnen; endlich noch zwei »Heilige Familien« von mailändischen Meistern, die eine ein Werk des Cerano (1577—1633), die andere von Parmiganino, beide gute Originale. — Die Wand den Fenstern gegenüber zeigt zumeist gute Copien nach berühmten Meistern. Da ist Palma's »Bild seiner Tochter«, die sogen. Schiava aus dem Pal. Barberini, Bordone's

»Edle Venetianerin« und Giorgione's Selbstporträt nach den Münchener Originalen, Tizian's »Herzogin Leonore von Urbino« gen. la Bella di Tiziano aus dem Pal. Pitti, und ein »Venetianischer Edler«, ebenfalls aus München. Hieran schliessen sich noch drei weitere wohlgelungene Copien: Christofano Allori's berühmte »Judith« im Pal. Pitti, ein »Brustbild der Sibylla« von Guercino aus der Tribuna in Florenz, und Massimo Stanzioni's (1585—1656) bedeutendstes Werk »Die heilige Agathe« in S. Martino zu Neapel. Sehr interessant und ein Gegenstück zu den Schöpfungen der alten Italiener ist eine »Edle Römerin« von Anselm Feuerbach. In diesem Bilde erkennt man deutlich eine Frucht seines Studiums der mittelitalienischen Malerei, dem er sich vom Ende der fünfziger bis Anfang der sechziger Jahre hingab. Eine massvolle Schönheit, ein weicher, fast melancholischer Ausdruck charakterisiren auch hier wieder diesen grossen deutschen Historienmaler. Noch bleibt auf dieser Wandfläche ein Gemälde zu erwähnen übrig. Es ist dies eine Wiederholung von Leonardo da Vinci's »Mona Lisa«; das Verzeichniss bezeichnet es als »Originalgemälde«. Wie alle bedeutenden Kunstwerke hat auch dieses Bild seine Geschichte, deren Kenntniss wir der Freundlichkeit des Herrn von Bujak-Ramberg, des Neffen des Herrn von Farenheid, verdanken. Es wurde vor langen Jahren in Italien von einem Gliede des gräflich Schwerin'schen Geschlechtes angekauft und blieb im Besitz dieser Familie, bis es in die Hände der Freiherrn von Romberg auf Schloss Gerdanen kam. Nach dem Verkauf dieser Herrschaft sollte auch dieses Bild veräussert werden, und nun gelang es Herrn von Farenheid, durch Vermittelung der Berliner Kunsthandlung Amsler und Ruthardt dasselbe für seine Galerie zu erwerben. — Wir wenden uns von diesem Bilde nach der Wand zur Linken. Da zieht zuerst ein grosses Frauenporträt von der Hand Gottfried von Kneller's (Kniller) unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es ist ein Bildniss der Henriette Maria, der Gemahlin König Karl I. von England. Die Anordnung des Ganzen ist van Dyck's würdig, nach dem sich ja auch der Künstler hauptsächlich bildete, während das Colorit dem Tintoretto's ähnelt, dessen Werke Kniller während seines Aufenthaltes in Italien mit Vorliebe studirte. Den Mittelpunkt einer Anzahl kleinerer Bilder, auf die wir sogleich eingehen, bildet eine herrliche Copie von Tizian's »Maria Magdalena«, diesem wunderbar schönen Bilde in der Galerie des Pal. Pitti von Hollaender in Florenz. Hierum gruppiren sich die folgenden Gemälde. Zuerst vier Pendants von Francesco Trevisano (1656—1746), dem Schüler Maratta's, die als »Mathematik«, »Astronomie«, »Musik« und »Wachsamkeit« im Verzeichniss bezeichnet sind. Diese Darstellungen haben wohl mit mehreren anderen zusammen einen Cyklus von Gemälden gebildet und zur Ausstattung eines Saales gedient. Es sind interessante Bilder aus der Zeit des Verfalles der italienischen Malerei. Eine ähnliche Behandlung zeigt sich in einem »Genius des Ruhmes« von Sebastiano Conca (1746). Als Originalgemälde seien noch genannt: die »Heilige Agnes« von Bronzino, in Florenz gekauft, eine »Schlüsselübergabe« von Gandolfi und mehrere kleine Bildchen von unbekannten Meistern der Bologneser Schule des siebzehnten Jahrhunderts. Von Copien haben wir noch nachträglich zu erwähnen: zwei Bildnisse Raphael's, das eine

sein Selbstporträt aus den Uffizien, das andere »Der 14jährige Raphael« nach Timoteo della Vitis' Gemälde im Pal. Borghese zu Rom, dann ein Brustbild von Correggio's Madonna Scodella in Parma, und schliesslich Sodoma's »St. Sebastian« in den Uffizien.

Hiermit haben wir unseren Gang durch eine Sammlung beendet, die eben nur als die Frucht eines so ideal künstlerischen und energischen Strebens gezeitigt werden konnte, wie es ihr feinsinniger Besitzer und Begründer während seines langen, gesegneten Lebens stets an den Tag gelegt hat.

Erwin Volckmann.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Henry Cros et **Charles Henry,** L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et technique. Paris, J. Rouam, 1884. (Bibl. Internat. de l'Art.)

Ein Künstler, Bildhauer und Maler zugleich, und ein Gelehrter, Bibliothekar an der Sorbonne, haben sich vereinigt, um durch Vergleichung der antiken schriftlichen Zeugnisse und der erhaltenen Reste antiker Malereien mit eigenen praktischen Versuchen die Räthsel der Enkaustik zu lösen, in zweiter Linie auch die anderen technischen Malverfahren zu erläutern. Es kann kein Zweifel sein, dass der Löwenantheil dem Künstler gebührt. Die gelehrte Seite der Frage hat durch das Buch wenig Förderung erfahren. Die Geschichte der Temperamalerei im 4. Capitel ist ganz oberflächlich. Eine bemerkenswerthe Vorliebe für veraltete Ausgaben der Schriftsteller, für schlecht bezeugte Lesarten (z. B. Plin. 35, 49 *amare:* cretulam amare recusant!) für gewagte oder unmögliche Erklärungen (S. 9 Anm. 2 soll ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν nicht Fresco, sondern Tempera bezeichnen, S. 11 bei Plinius 35, 149 *cera pingere* so viel heissen wie *in cera pingere,* S. 55 ῥοδίης τέχνης »rhodische Kunst« bedeuten können), starke Missverständnisse (z. B. S. 47 der Schluss des Epigramms Anth. Pal. 9, 591), gewagte Vermuthungen (S. 94: Plin. 35, 45 *minium* statt *purpurissum*), merkwürdige Citate (wie S. 59: »*Callisthène le Rhodien, Commentaire sur Athénée, liv.* V«) — alle diese Dinge geben das unbehagliche Gefühl unsicherer Grundlage. Auch dem Künstler begegnet einiges Seltsame, wie wenn S. 119 die Gräber in Nola, Paestum, Ruvo u. s. w. zu den etruskischen gerechnet werden, oder S. 60 der selige Buffalmacco im Camposanto zu Pisa seiner Modergruft entsteigt. Sonst aber bieten die technischen Erörterungen manches Interessante, wenn auch nicht so viel Neues und Sicheres, wie es zuerst scheinen könnte. Den Abschnitt über Fresco- und Temperamalerei kann man bei Seite lassen, da er wenig Neues enthält; für die Frescomalerei sind namentlich Donner's gründliche Untersuchungen benutzt. Donner hätte auch wohl S. 12 ff. eine Erwähnung verdient, da die Ermittelung der Form des *cestrum,* einschliesslich der erläuternden Abbildungen, bereits vollständig von ihm gegeben war (bei

Helbig, Wandgemälde Campaniens S. XVI f.). Dankenswerth ist die Zusammenstellung erhaltener Proben antiker Enkaustik (Cap. 1, Abschn. 2), mit wohlgelungenen Abbildungen. Das auf Schiefer gemalte Bild in Cortona (Gaz. archéol. 1877, Taf. 7) hat Cros von Neuem untersucht; es gilt ihm für antik und enkaustisch. Andere Proben stammen aus Aegypten; sie befinden sich theils im britischen Museum, theils im Louvre. Sehr hübsch ist die Zusammenfügung eines Mädchenkopfes, dessen eine Hälfte nach London, die andere nach Paris verschlagen ist (S. 22 ff.). Man fühlt sich durch die Erzählung dieses Fundes an die alte Geschichte von dem Apollonbilde erinnert, dessen eine Hälfte in Samos, die andere in Ephesos geschnitzt ward, nachher passten sie genau aneinander.

Das 5. Capitel stellt die bisherigen Versuche, das enkaustische Verfahren der Alten wiederaufzufinden, anscheinend ziemlich vollständig zusammen; mit besonderer Auszeichnung werden Caylus, Requeno, Paillot de Montabert genannt. Des Verfassers Verfahren ist folgendes (Cap. 1, Abschn. 3 und Cap. 6). Ueber einem kleinen Ofen wird eine mit Vertiefungen versehene metallene Palette erwärmt. Das Wachs, mit Harz vermischt und mit Farben in verschiedener Mischung verbunden, wird in jenen Vertiefungen geschmolzen und dann zunächst mit Pinseln aufgetragen, so dass eine Art von Grundirung in den betreffenden Farben entsteht. Die weitere Ausführung geschieht dann mit den Spateln und sonstigen Metallgeräthen (*cestrum*, was der Verfasser für gleichbedeutend mit ῥαβδίον erklärt), und zwar vermittelst kalter Wachsfarben, die durch Harze, Naphta oder Oele erweicht und für die Behandlung mit der Spatel geschickt gemacht sind. Die Resultate dieser Technik werden hoch gepriesen und ihre Wirkung in mancher Beziehung über die der Oelgemälde gestellt. Hierüber steht mir natürlich kein Urtheil zu, dass aber das geschilderte Verfahren das der antiken Enkaustik gewesen sei, scheint doch erheblichen Zweifeln zu unterliegen. Plinius unterscheidet in der massgebenden Stelle (35, 149) allzu bestimmt die enkaustische Schiffsmalerei, bei der der Pinsel, und die Gattungen der Enkaustik im engeren Sinne, bei denen die Spatel angewendet werde; ebenso gebraucht er den Ausdruck Pinsel (*penicillus*) wiederholt, um die Temperamalerei im Gegensatz zur Enkaustik zu bezeichnen. Danach scheint die Anwendung des Pinsels von der kunstmässigen Enkaustik und deren Verwendung für das Staffeleibild ausgeschlossen, wenn er auch ausser bei dem Anstrich von Schiffen etwa bei der enkaustischen Bemalung architektonischer Glieder seine Rolle gespielt haben mag (vgl. S. 39; in der S. 48 behandelten Inschrift [*Corp. Inscr. Att.* I, 324, c II, Z. 12 ff.] handelt es sich übrigens nicht um Maueranstrich, sondern um Einbrennen eines Eierstabes am marmornen Gesims). Ein bekanntes pompejanisches Gemälde, das den Gebrauch von Pinseln bei der enkaustischen Kunstmalerei zu beweisen schien (s. besonders Welcker, Kleine Schr. III, 426 ff.), hätte von Cros (S. 110) nicht wieder angeführt werden sollen, nachdem Letronnes Zweifel durch die Untersuchungen des Herzogs von Luynes und Helbigs dahin bestätigt worden sind, dass die vermeintliche Palette mit den Pinseln vielmehr eine Schale mit Früchten ist (Letronne, *Lettres d'un antiquaire* S. 410.

494. Helbig Nr. 1957). Andererseits dürfte sich das Gemälde einer Malerin (Helbig Nr. 1443), auf dem nur Requeno eine Spatel, alle anderen, auch Helbig, einen Pinsel erkannt haben, auf Temperamalerei, nicht auf Enkaustik beziehen.

Mit einem Wort weise ich noch auf den Abschnitt über enkaustische Bemalung der Statuen (S. 52 ff.) hin. Er ist ausserordentlich dürftig und ungenau. Von allen neueren thatsächlichen Ermittelungen ist den Verfassern nichts bekannt. In der wichtigen Stelle Vitruvs 7, 9, 3 (vgl. S. 47) wird übersehen, dass die γάνωσις sich nur auf die *signa marmorea nuda* bezieht (Plinius 33, 122 spricht ungenau von *marmora* ganz allgemein). Ganz falsch wird sodann hiermit die vielbesprochene *circumlitio* der praxitelischen Statuen durch Nikias identificirt und endlich dieser wiederum das blosse *illinere* gleichgestellt. Uebrigens empfiehlt Cros den heutigen Bildhauern, um ihre Werke wetterbeständiger zu machen, das antike Verfahren, die Oberfläche des Marmors mit Wachs, die der Bronze mit Erdpech zu behandeln. Hier dürften sich wohl Versuche lohnen [1]).

Strassburg. *Ad. Michaelis.*

Eudel, Paul. Die Fälscherkünste (le troquage). Autorisirte Bearbeitung von B. Bucher. Leipzig, Grunow, 1885. 8°.

Das Eudel'sche Buch (le troquage) erregte bei seinem Erscheinen grosses Aufsehen, mehr allerdings in Deutschland als in Frankreich. Der Franzose, wenn er sammelt, lernt in Paris zur Genüge alle Kniffe und Gaunereien der Fälscher kennen, der Provinziale, wenn anders es ihm mit dem Sammeln Ernst ist, hat hinreichend Fühlung mit der Hauptstadt, um Bescheid zu wissen. Anders in Deutschland. Gibt es hier aber an und für sich wenig Sammler, die diesen Namen verdienen, so ist die Zahl derer, welche überhaupt eine Ahnung von dem grossen Pariser Kunstmarkt haben, und dem, was dort vorgeht, noch erheblich geringer. Daher war für den deutschen Liebhaber und Kunstfreund Le troquage, obwohl er nicht viele bekannte alte und einige unbekannte neue Fälscheranekdoten enthält, von grossem Interesse. Freilich es war in Form eines Feuilleton geschrieben, enthielt zahlreiche Wörter aus dem Jargon des Hotel Drouot, kurz war für eine Menge deutscher Leser etwas genusslos.

Den Gedanken, das Buch ins Deutsche zu übertragen, mag man daher einen glücklichen nennen: jetzt darf es auf fünfundsiebzig Procent Leser mehr rechnen. Der Uebersetzer hat sich ziemlich genau an das Original gehalten, in verständiger Weise aber dessen oft weit ausgespannte, dialogische Form gekürzt, den an die Causerie streifenden Ton geändert, Belegstücke etc. weggelassen, endlich eine Reihe Anmerkungen zugefügt, welche für den deutschen Leser unbedingt nöthig waren. Letztere enthalten z. T. genaue

[1]) Bei Gelegenheit der Correctur kann ich noch auf die ausführliche Besprechung von O. Donner hinweisen: Ueber Technisches in der Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik, Separat-Abdruck aus den »Praktisch- und Chemisch-Technischen Mittheilungen« von Keim, 1885, Nr. 10 u. folg.

historische Angaben, die im Text, weil jedem Franzosen verständlich, nur angedeutet sind, oder bringen neue, dem Verfasser unbekannt gebliebene Fälscherkünste aus Deutschland bei.

Ohne Zweifel wird durch die Lectüre des Buches mancher brave Sammler, namentlich solche, die sich leider in dem beruhigten Gefühl unbedingter Sicherheit bezüglich des Hineinfallens gewiegt haben, vorsichtig und ängstlich werden; mancher wird auch wohl vor Angst gar nicht mehr kaufen, da er nun überall Fälschungen wittert. Dass aus dem Buche Jemand für Beurtheilung alter Kunstwerke etwas lernen sollte, ist an sich unwahrscheinlich: das kann man überhaupt nicht aus Büchern, so verbreitet auch dieser Glaube ist. Andererseits wird die ehrenwerthe Zahl der Fälscher doch einen heilsamen Schrecken kriegen, mancher ihrer nur in gewissen Kreisen bekannten Geheimnisse so offen an die grosse Glocke gehängt zu sehen; denn der Herr Bankier X, dem die Herren Maler Y und Baumeister Z — beide natürlich grosse Kenner, das bringt ihr »Handwerk« mit sich — nach einem Diner die Aechtheit eines Stückes versichert haben, wird nach der Lectüre des Buches doch stutzig — und für solche brave, wohlsituirte Leute wird ja »gearbeitet«. Und »antik« müssen doch nun einmal die Kunstwerke sein, welche ein wohlhabender Mann besitzt. Mit Recht zieht Bucher in seinem Vorwort gegen diesen Unfug der Alterthümelei zu Felde, gegen die »Personen, welche beim Sammeln keinerlei wissenschaftlichen, künstlerischen wie ästhetischen Zweck im Auge haben, sondern lediglich eine Mode mitmachen«. Ganz ehrenwerthe Leute, welche sich monatelang an einem guten Stück erfreuen können, welches sie als echt und alt gekauft und mit grossen Summen bezahlt haben. Beweist ihm Jemand, dass das Stück modern ist, will er es nicht mehr sehen, würde es auch nicht für den Preis erwerben, der seinem Werth als neue Arbeit entsprechen würde. Dass ein Unterschied besteht zwischen dem Liebhaber und einer öffentlichen, wissenschaftlich geordneten Sammlung, welche Fälschungen, mögen sie noch so gut sein, entfernen oder doch separat aufstellen muss, das sehen die wenigsten Kunstfreunde ein. Dass durch dies lächerliche Verfahren oft die besten künstlerischen Kräfte dem Fälscherhandwerk geradezu in die Arme getrieben werden, weil sie bei ehrlicher Arbeit ihre Rechnung nicht finden, ist bekannt genug. In Berlin werden z. B. die emaillirten Deckelgläser des 17. Jahrhunderts in einer Vollkommenheit nachgemacht, dass man wohl den Gesammteindruck des »Modernen« hat, ohne doch im Einzelnen die Fälschung nachweisen zu können. Der Käufer eines solchen, wirklich vortrefflichen Stückes erfreut sich lange Zeit daran, bis es angezweifelt wurde: da warf er das Scheusal in die Wolfsschlucht.

Leuten dieses Schlages empfiehlt der Bearbeiter das Buch besonders zur Lectüre; wir thun es auch. Möchten diese Leser das vortreffliche Vorwort nicht überschlagen. *A. P.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Ouvrage publié sous la direction et avec le concours de **M. Paul d'Albert** de Luynes et de Chevreuse, duc de Chaulnes. Par M. Eugène Müntz et illustré de 300 gravures dans le texte et de 38 planches tirées à part. Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1885.

Die Idee und der Plan dieses Werkes geht auf den leider in früher Jugend gestorbenen Enkel und Geisteserben des Herzogs von Luynes, den Herzogs von Chaulnes zurück (geboren 1852, starb 1881). Ende 1879 trat er damit an E. Müntz heran, und von da an wurde auch mit aller Energie die Vorarbeit in Angriff genommen, das monumentale und litterarische Quellenmaterial gesammelt. Was die Ausarbeitung betrifft, so wollte der Herzog von Chaulnes den diplomatischen und militärischen Theil der Expedition Carl's VIII. behandeln, während der künstlerische und litterarische Theil der erprobten Kraft von E. Müntz anvertraut wurde. Das vorliegende Werk giebt die Erfüllung der von Müntz übernommenen Aufgabe. Es ist ein würdiges Denkmal des Verstorbenen und ein neuer Beweis der stichhaltigen Gelehrsamkeit und des erprobten Geschmacks des rastlos schaffenden Verfassers. Der erste Theil zeichnet zunächst das Gesammtbild der Cultur, Litteratur und Kunst Italiens im 15. Jahrhundert, der zweite behandelt die Schöpfungen der Renaissance in den verschiedenen Städten und Staaten der Halbinsel. Es ist einleuchtend, dass hier zu dem, was Voigt, Burckhardt und der Verfasser selbst in seinen Précurseurs de la Renaissance geboten haben, nicht viel Neues von wesentlicher Bedeutung hinzutreten konnte. Dennoch wird für die Abrundung des Culturbildes manches neue Detail beigebracht, so in der Erörterung die Geldverhältnisse Italiens, über Religion und Moral jener Zeit, über Luxus und Feste; die Behandlung der Sklavenfrage, die Erörterung des Einflusses der Sklaverei auf die Cultur der Renaissance ist zu knapp ausgefallen; schade, dass der Verfasser Zanelli's Schrift: Le Schiave orientali a Firenze nei secoli XIV e XV nicht mehr benutzen konnte (Florenz, Löscher 1885). Auch die reiche und sorgfältige Illustration dieses Abschnittes bringt nicht wenig Inedita, darunter solche von höchstem kunst- und culturgeschichtlichem Interesse. Es sei nur erwähnt die zu S. 50, die Anatomie auf S. 109, Filarete mit seinen Schülern auf S. 127 (vgl. Tschudi, Rep. VII S. 291), das Louvrebild des Paolo Uccello auf S. 133, die Botticelli-Handzeichnung zu S. 146 u. s. w. Hier merkt man, dass gründliches, kunstgeschichtliches Wissen, geläuterter Geschmack durch keine materielle Rücksicht gebunden war, in dem reichen Denkmälerschatz für die Publication Alles auszuwählen, was die geschichtliche Darstellung zu erläutern im Stande war. Das stärkste Interesse wird jedoch dem deutschen Forscher und Kunstfreund das dritte Buch abgewinnen, das die Anfänge der Renaissance in Frankreich zum Gegenstand der Darstellung hat. Lübke hat in seiner Einleitung zur Geschichte der Renaissancearchitektur in Frankreich (vgl. bes. die neue 2. Auflage) die Bedeutung von Carl VIII. Zug nach Italien für den Umschwung in der Cultur und Kunst Frankreichs im allgemeinen Umriss festgestellt; Müntz giebt ein bis in's Einzelne sorgfältig gezeichnetes Bild dieses Umschwungs auf den

verschiedenen Gebieten der Kunst und Cultur. Das Bild, das der Verfasser von dem Zustand der Wissenschaften und Künste im 15. Jahrhundert in Frankreich entwirft, ist von jener satten Färbung, welche seine Schilderung der Renaissance Italiens auszeichnete. Das zweite Capitel bespricht das, was Frankreich Italien im 15. Jahrhundert gab. Man wird freilich nicht dem Verfasser beistimmen, wenn er im patriotischen Eifer die Behauptung aufstellt, was Frankreich im 15. Jahrhundert Italien gegeben, halte dem die Wage, was es von dort empfangen (S. 468), mindestens nicht in Bezug auf Wissenschaft (vgl. z. B. L. Geiger: Studien zur Geschichte des französischen Humanismus in der Vierteljahrschrift für Cultur und Litteratur der Renaissance S. 1 fg.) und auch nicht in Bezug auf bildende Kunst, auch wenn wir es als eine gesicherte Thatsache hinnehmen, dass der von Filarete genannte Giachetto Francioso mit Jean Foucquet, dem Haupt der Schule von Tours, identisch sei; zugegeben kann dies nur werden in Bezug auf Musik und die textilen Techniken. Das dritte Capitel, welches das schildert, was Frankreich im 15. Jahrhundert von Italien empfing, tritt selbst die Beweisführung gegen jene frühere Behauptung des Verf. an. In diesem Capitel werden u. A. auch als wichtigste Vorläufer der italienischen Renaissanceströmung in Frankreich genannt: der Herzog von Berry, der Cardinal von Rohan, Estoutville, und der König René. Von Wichtigkeit ist die Charakteristik der Künstler — einheimischer und fremder — welche im Auftrag René's gearbeitet: des Nicolas Froment und Francesco Laurana, dessen Kreuztragung in der Kirche Saint-Didier allerdings nur mehr dürftige Spuren italienischer Kunsterziehung zeigt, die sein Grabmal in der Kathedrale von Mans noch vollauf verrieth. Den Schluss dieses Capitels bildet die Schilderung der Hauptmeister der Schule von Tours, Jean Foucquet des Malers und des Bildhauers Michel Colombe. Das vierte Capitel schildert den Hof-Aufenthalt Carls VIII. in Italien und die geistigen Resultate desselben. Erst von diesem Moment an ist die Herrschaft der Renaissance in Frankreich vorbereitet, dessen baldiger Sieg gesichert. Das fünfte Capitel bespricht die materiellen Resultate; dass es sich hier nicht um einen plötzlichen Sieg des Renaissanceprincipes handelte, dass vor Allem die Architektur sich nur langsam und widerwillig von der Tradition trennte, ist schon von Lübke und Patisson dargethan worden; dass zunächst auch die leitenden Architekten meist Franzosen waren, ist seit Deviller's Publication der Baurechnungen des Schlosses Gaillon bekannt; von namhaften italienischen Architekten treten in dieser Zeit nur auf Fra Jocondo und Domenico Bernabei von Cortona; man wird dem Verfasser danken, dass er dem letzteren eine kurze aber sehr sorgfältige biographische Untersuchung gewidmet hat. Von den italienischen Bildhauern nimmt Modanino den ersten Rang ein, der zwar 1407 Frankreich verliess, um die Heimat aufzusuchen, aber schnell wieder dahin zurückkehrte (vgl. Venturi: Di un insigne Artista Modenese del sec. XV im Arch. stor. Ital. 1884). Von berühmten italienischen Malern scheint in dieser Zeit keiner nach Frankreich gezogen worden zu sein. Das hervorragende Werk dieser Epoche, das Gebetbuch der Anna von Bretagne, gehört Jehan Bourdichon an. *H. J.*

J. Grand-Carteret: Les Moeurs et la Caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse. Avec préface de Champfleury. Ouvrage illustré de planches hors texte et de nombreuses vignettes. Paris, Ancienne Librairie Hinrichsen & Cie. Louis Westhausser, Editeur. 1885. gr. 8° XX und 491 SS.

Ein gutes und ein heiteres Buch; es ergötzt, es ist aber auch von zweifellosem culturgeschichtlichem und kunstgeschichtlichem Werth. Mit Eifer hat der Verfasser zusammengetragen, mit Geschmack ausgewählt und mit Geschick den Stoff geordnet. Die Geschichte der Caricatur im Mittelalter ist nur gestreift, wohl mit Rücksicht auf Champfleury's Histoire de la Caricature au Moyen-Age, die freilich auch den Gegenstand noch lange nicht erschöpft. Von den zahlreichen Leistungen der politischen und religiösen Caricatur im Reformationszeitalter, mit der die Namen Holbein und Cranach verknüpft sind, wird mindestens keine der hervorragendsten übergangen. Das Jahrhundert, welches auf den Frieden von Münster folgt, ist das ödeste, stumpfste deutscher Geschichte, es ist das Jahrhundert vollständiger politischer und confessioneller Sklaverei. Da fehlt jeder Boden für die Caricatur, welche Kritik und damit zum Mindesten einen Schimmer geistiger und politischer Freiheit voraussetzt. So hebt das zweite Capitel mit der Geschichte der Caricatur von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Von nun an gibt der Verfasser die Geschichte der Caricatur nicht mehr im allgemeinen Umriss, sondern in fleissiger Detailausführung. Der Verfasser überrascht geradezu durch seine intime Kenntniss nicht bloss der modernen sondern auch der Litteratur des 18. Jahrhunderts. An der Spitze dieses Capitels steht das fein ausgeführte Characterbild Chodowiecki's als Caricaturist; aber es findet sich hier auch Schiller besprochen als der Autor der Malereien, welche »die Avanturen des Neuen Telemachs oder Leben und Exsertionen Körner's des decenten, consequenten, piquanten« erläutern. Das eine Blatt, in Farbenfacsimile wiedergegeben, wird gewiss selbst allen litterarischen Feinschmeckern eine freudige Ueberraschung sein. Und so wird denn auch in dem folgenden Capitel, welches dem Revolutionszeitalter mit der Zeit des ersten Kaiserreichs gewidmet ist, so viel Verschollenes an das Licht gezogen, dass wir über den Reichthum der hier zusammengestellten culturgeschichtlichen Urkunden staunen. Der Hauptantheil an den Caricaturen der Revolutionszeit kommt hier allerdings auf Rechnung der Schweizer; von Caricaturen, die auf die Zeit des ersten Kaiserreiches Bezug nehmen, ist von hervorragendem kunstgeschichtlichem Interesse ein Blatt, welches Caricaturstudien Gottfried Schadow's hier zum ersten Male veröffentlicht. Das vierte Capitel führt den Titel: Innere Kämpfe in Deutschland. Es führt also die Caricaturen der Zeit der Reaction und der Revolution vor; die letztere ist zugleich die Zeit der Gründung der fliegenden Blätter und des Kladderadatsch — aber auch der Leuchtkugeln, des hervorragendsten Organs der politischen Caricatur (erschien von 1848 bis Juni 1851); für die reichen dem letztern Blatte mitgetheilten Proben verdient der Verfasser besonderen Dank. So reiche, geistvolle, scharfe, künstlerische Ironie hat keinem Blatte mehr zu Gebote gestanden. Aus den Düsseldorfer Monatsheften wird eine Caricatur Achenbachs auf Metternich mitgetheilt. In dem fünften Capitel,

das die politische Caricatur in der Zeit des zweiten Kaiserreichs bespricht (wir müssen dem Franzosen die Uebertragung einheimischer Epocheneintheilung auf Deutschland zu Gute halten) giebt der erste Abschnitt die Geschichte Napoleon's III., wie sie von den zeitgenössischen deutschen Witzblättern erzählt wurde; dass dann der Verfasser mit der Mittheilung solcher Caricaturen nicht kargt, welche den Kampf zwischen dem süddeutschen und norddeutschen Element bis zum Jahre 1870 illustriren, wird man wieder dem französischen Autor, der im Uebrigen eine seltene Unbefangenheit und Billigkeit des Urtheils beweist, zu Gute halten. Von jetzt an betrachtet der Verfasser gesondert die Entwicklung der Caricatur in Berlin, München und Wien. Hier wird nun auch die Caricatur von Sitten und Gebräuchen, kurzum der verschiedenen Erscheinungen des socialen Lebens nachgeholt. Treffend hebt der Verfasser die bestimmten Züge der graphischen Satyre in Berlin und München hervor, welche die Verschiedenheit des Berliner und des Münchner »Esprit« characterisirt. Schlimm kommt Wien weg; aber man kann dem Verfasser nicht widersprechen: »Deutsch oder französisch, münchnerisch oder pariserisch, sehr selten selbstständig, so erscheint, um es mit einem Wort zu sagen, die Wiener Caricatur« (S. 357). Es ist auch wieder ein Wort, das den scharfen, geistvollen Beobachter zeigt, wenn er sagt, dass das Weib die Illustration des Wiener Witzblattes beherrsche und dass dies mit dem slavischen Culturelement in Verbindung stehe und ganz einig ist man mit dem Verfasser in dem Wunsche, dass diese Tendenz nicht allenthalben um sich greifen möchte, dass namentlich die Münchener Caricatur, die bisher das Allgemein-Menschliche über das Local-Piquante stellte, dieser Tendenz nicht untreu werden möge. Das Schlusscapitel behandelt die Caricatur in der Schweiz, die fast ausschliesslich politisch ist. In einem Anhang giebt der Verfasser die Bibliographie der Witzblätter und die Liste der Künstler, die als Caricaturenzeichner Ruf und Namen erworben haben. Die typographische und künstlerische Ausstattung des Werkes lässt nichts zu wünschen übrig. Die deutsche Cultur- und Kunstgeschichte darf für diese Gabe, die von jenseits des Rheines kommt, von Herzen dankbar sein. *H. J.*

Architektur.

Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritische Untersuchung von Dr. **Carl Frey,** Docent der neueren Kunstgeschichte an der Universität Berlin. Mit 2 Plänen. Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz (Besser'sche Buchhandlung) 1885.

Ueber obgenanntem Bau, der eine monumentale Zierde der Piazza dei Signori in Florenz bildet, hat Dr. Carl Frey einen Band von fast 50 enggedruckten Bögen in Grossoctav veröffentlicht, dessen Umfang zu dem einzelnen und trotz seiner Schönheit immerhin einfachen Bauwerk doch in einem etwas auffallenden Verhältniss steht, so dass man zum Mindesten nicht bloss eine eingehende Besprechung der Baugeschichte, sondern auch der constructiven und künstlerischen Eigenschaften dieses Meisterwerkes florentinischer Gothik erwartet. Auch dürften bei einem so umfangreichen Specialwerke, soll es wirklich den Gegenstand erschöpfen, einige Tafeln oder Textillustrationen,

welche die artistischen Details der Loggia in instructiver Weise wiedergäben, nicht fehlen. Leider werden nun diese Erwartungen weder durch den Text, noch durch die wenigen Illustrationen befriedigt, welche sich auf einen hölzernen Dachstuhl, und zwei topographische Pläne von Florenz im Mittelalter beschränken. Dagegen sucht der Verfasser im Vorwort vergeblich uns davon zu überzeugen, dass, um die Loggia dei Lanzi, also ein einzelnes Monument, wissenschaftlich zu behandeln, die ganze mittelalterliche Topographie von Florenz zu Grunde gelegt werden müsse, und macht sonderbarer Weise jenen Autoren, die dies unterliessen, einen Vorwurf daraus. Auch wird man ihm schwerlich beistimmen können, wenn er sich als den unmittelbaren Fortsetzer »der gesunden Anfänge« urkundlicher Forschungen eines Rumohr und Gaye ankündigt, wenn es auch Niemand in Abrede stellt, dass ohne urkundliche Grundlage die bloss stilistische Beurtheilung der Kunstwerke »zu keinem sicheren Ziele führe«. Auf das Vorwort folgen fünf Bogen Text, also der zehnte Theil des ganzen Buches, von welchem überdies noch zwei weitläuftige Capitel über Geschichte und Topographie von Florenz entfallen, ehe wir auf das eigentliche Thema, die Baugeschichte der Loggia, kommen, bei deren Darstellung jedoch die geschäftlichen und administrativen Einzelnheiten mit ermüdender Ausführlichkeit vorgetragen werden, während die eigentlich kunstgeschichtliche und stilistische Besprechung nur aus eingeflochtenen Bemerkungen und trockenen Beschreibungen besteht, welche, wie der Verfasser selbst S. 94 zugibt, keine »wesentlich neuen Resultate liefern« (obwohl er an anderer Stelle behauptet, dass »bisher Unsicherheit über die Loggia herrschte«. S. 45), dagegen, was Präcision und Correctheit des Ausdrucks betrifft, durchaus unbefriedigt lassen. Gehen wir, um unser Urtheil zu begründen, auf einige Einzelnheiten seiner Darstellung ein.

Was zunächst die Erbauer der Loggia betrifft, so bemüht sich Frey, auf vier Druckseiten (S. 18—22) Vasari's Angabe, Orcagna sei der Urheber, zurückzuweisen und das Verdienst dem Benci di Cione und Simone di Francesco Talenti zuzuschreiben. S. 45 sodann rühmt er sich, dieses Resultat gefunden zu haben: »War die vorliegende Abhandlung auch nicht im Stande, überall die erwünschte Auskunft zu ertheilen, soviel glauben wir wenigstens festgestellt zu haben, dass Orcagna nur den Ruhm beanspruchen kann, der intellectuelle Urheber dieses Baues gewesen zu sein. Seine Schüler und Nachfolger haben das Werk geschaffen« . . .

Damit sagt er aber nicht mehr und nicht weniger, als man bisher schon wusste. Zunächst räumt er S. 19 ein, Vasari's Angabe, Orcagna sei der Erbauer gewesen, »haben allein Semper und A. v. Reumont bestritten«, unterlässt aber hinzuzufügen, dass Unterzeichneter auch bereits Benci di Cione und Simone di Francesco Talenti als die Architekten bezeichnet habe (S. 9 u. 38 seiner Schrift: »Vorläufer Donatello«. Leipzig, Seemann. 1871). Die »ästhetische Würdigung« der Loggia sodann, für welche durch eingehendste Untersuchung vielleicht am ehesten noch manches neue Resultat zu gewinnen gewesen wäre, bildet, wie erwähnt, gerade die allerschwächste Partie in Frey's Abhandlung, was ihn aber nicht hindert, sich auch hier, auf Kosten seiner

Vorgänger, in den Vordergrund zu stellen. Nachdem er Passerini (S. 94) getadelt, dass er die Documente, auf die er sich beruft, nicht selbst mitgetheilt habe, fährt er fort: »Vor Allem ist die ästhetische Würdigung des Ganzen wie seiner Theile ausser Acht gelassen worden«. — »Auf Passerini folgte Dr. Hans Semper..., der ausser einigen durch die Schrift verstreuten kunsthistorischen Bemerkungen in einem ersten Excurse eine chronologische Uebersicht der Erbauungsgeschichte der Loggia hat geben wollen«... »Auf Grund beider Schriften von Passerini und Semper haben Alfred von Reumont... und Carl Schnaase... über das Bauwerk gehandelt, die Einzigen, deren Darstellung die ästhetische Seite mehr berücksichtigt«. Von sich nun rühmt der Verfasser, dass er, obwohl er nicht den Anspruch erheben könne, »wesentlich neue Resultate über die Entstehung der Loggia dei Signori zu bringen«, doch »die Stellung derselben in der künstlerischen Entwicklung der Zeit zu erörtern suche«. —

Was nun den Referenten betrifft, so sei hier zunächst darauf hingewiesen, dass eine Besprechung der architektonischen Theile der Loggia nicht im Plane der »Vorläufer Donatello's« lag, und die chronologische Uebersicht der Baugeschichte nur zur besseren Orientirung bezüglich der Entstehung des plastischen Schmuckes im Anhang beigegeben wurde. — Was dagegen die Besprechung des plastischen Schmuckes der Loggia betrifft, welche allerdings zum Thema der erwähnten Schrift des Ref. gehörte, so werden wir weiter unten sehen, dass Frey's Vorwurf durchaus unbegründet ist.

Untersuchen wir aber zunächst, was Frey in Bezug auf die architektonischen Eigenschaften der Loggia uns mittheilt und ob es das, was v. Reumont und Schnaase (sowie Lübke, den er nicht herbeizieht) darüber bereits gesagt haben, so sehr übertrifft. Es wird genügen, einzelne Stellen aus Frey's Schilderungen einzelner Bautheile, die er mit denen anderer gothischer Bauwerke von Florenz vergleicht, zu geben, um danach seine ganze eigenthümliche Auffassung zu beurtheilen. Die Capitelle der Pfeiler von S. Croce beschreibt er (S. 25) folgendermassen: »die Akanthusblätter, welche nach einem etwas vorstehenden, achteckigen Ring ansetzen« u. s. f. (statt einfach: über einem Rundstab, der den achteckigen Pfeilerschaft umzieht). »Diesen verschiedenen Formen entsprechen die Deckplatten, die mit dem antiken Architrav (?) zu vergleichen sind«. Diesen auffallenden Vergleich sucht er dadurch zu begründen, dass die »meist viereckigen Würfel oder Pflöcke«, welche an den Capitellen von S. Croce und anderen sogenannten gothischen Bauten in Florenz die Deckplatten von den Capitälen »isoliren«, »vielleicht der Rest der antiken, dünnen und ausgeschwungenen Deckplatten unterhalb des Architravs« seien. Obwohl letzteres in der That der Fall ist, so folgt daraus noch nicht, dass die Deckplatte über dem Capitell aus dem antiken Architrav entstanden sei. Derselbe stellt vielmehr den romanischen Kämpfer dar, der zur Vermittlung der cylindrischen Säule mit der viereckigen Grundfläche des Bogenfusses angewendet wurde und sich entweder aus dem oberen, viertelstabförmigen Glied des korinthischen Abacus (durch Umwandlung seines ausgeschweiften in einen quadratischen Grundriss) oder aus dem ionischen Abacus

entwickelte, der, aus Kehlleiste und Platte bestehend und von quadratischem Grundriss, an Stelle des erwähnten korinthischen Viertelstabes, weil geeigneter für die Aufnahme des Bogenfusses, gesetzt wurde. Damit wollen wir nicht in Abrede stellen, dass über den Pfeilern der florentinischen Gothik, sowie auch anderwärts, wie z. B. am Portal des Domes von Prato, häufig noch dreigliedrige Aufsätze vorkommen, die entfernt an das antike Gebälk erinnern und vielleicht auch eine wiedererwachende unklare Reminiscenz desselben darstellen; sie haben jedoch mit dem Capitellkämpfer nichts zu thun.

Was sodann »die Klötzchen, nach Art antiker sogenannter Tropfen« (?) »an den unteren Rändern einiger Deckplatten« betrifft, so sind dies Zierglieder, welche ebenfalls bereits im Romanischen, sowie bei den Cosmaten und Pisanern vielfach vorkommen, besonders auch an Archivolten, an Gesimsen, Rahmen etc. Sie sind offenbar aus dem Zahnschnitt entstanden, dem sie häufig auch vollkommen gleichen, während die dorischen Tropfen in den mittelalterlichen Stilen uns unbekannt sind. Statt des Zahnschnittes treten häufig auch kleine Consolen in derselben Function auf, ganz entsprechend dem Ursprung des Zahnschnittes.

Wenn nun aber Frey meint, dass die Pfeilercapitelle der florentinischen Gothik, welche die genannten Glieder aufweisen, Erfindung des Arnolfo seien, so beweist er damit, dass er sich von seinen Florentiner Specialstudien zu ausschliesslich hat beherrschen lassen und die nöthige Umschau dabei versäumt hat, um einen objectiven Standpunkt zur Beurtheilung einzelner Monumente zu gewinnen.

Frey sagt nämlich (S. 25): »Beide Glieder (seine »isolirenden Pflöcke«, sowie die »Klötzchen« am unteren Rand der Deckplatten), die mir in Sta. Croce zum ersten Mal in dieser Gestalt begegnen, werden beibehalten, nicht nur bei den Pfeilern dieser Kirche, sondern auch in der Folgezeit als ständiger Zubehör: so in Orsaumichele, im Dom, an der Loggia...« Ferner S. 26: »Arnolfo wird natürlich nicht all die verschiedenen Capitelle« (in St. Croce) selbst entworfen haben, die je einfacher und strenger, um so mehr seinem Sinn entsprechen mögen; je reicher und mannigfaltiger, um so plumper und lebloser« (?) »erscheinen, auch wohl aus späterer Zeit sind«.... »Meiner Meinung nach geht der Pfeiler mit dem einfachen Capitell und der einfachen Deckplatte auf Arnolfo's Entwurf und theilweiser (sic) Ausführung zurück« etc. Hierauf ist zu erwidern, dass die zu einzelnen »Klötzen« erstarrte Hohlkehle sammt Blume des korinthischen Abacus bereits an spätbyzantinischen, sowie romanischen Capitellen sowohl Italiens wie Frankreichs sich findet und von Niccolo und Giovanni Pisano an ihren Säulen durchwegs angewendet wird. — Noch ziemlich deutlich lässt sich die ausgeschweifte Form der korinthischen Deckplatte an dem Capitell aus S. Marco in Venedig (Lübke, Geschichte der Architektur, 3. Aufl. S. 418) erkennen, wo auch die Blume noch roh nachgeahmt ist. An zwei Säulencapitellen der Basilika von Thil-Châtel in Frankreich (Batissier, Histoire de l'art monumental, Paris 1845, p. 481, Fig. E u. F) sehen wir die Eckausladungen, sowie die Blumen bereits gleichförmig als vortretende Würfel zwischen segmentförmigen Ausschnitten erscheinen. —

Als geradlinige, an den Ecken und in der Mitte vortretende Körper sehen wir dasselbe Glied schon an der Kanzel von Groppoli bei Pistoja (von 1194) behandelt. (Photographie, Alinari 4545.) Nur dass hier unter dem Mittelwürfel die Blume, die er ersetzen soll, noch besonders angebracht ist. Sehr deutlich erscheint dann diese Umbildung des unteren Theils der korinthischen Deckplatte an den Kanzeln des Niccolo Pisano im Baptisterium von Pisa und im Dom von Siena, an denen des Giovanni Pisano im Dom von Pisa und in S. Andrea zu Pistoja, sowie an der Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni fuoricivitas zu Pistoja. Ebenso an den Säulen des Grabes des h. Domenicus in Arezzo von Giovanni Pisano.

Wie unklar und ungenau übrigens durchwegs Frey's Bezeichnung architektonischer Formen ist, lässt sich an noch schlagenderen Beispielen nachweisen. So heisst es Seite 27 von den Dompfeilern: »die colossalen quadratischen Pfeiler, in gleichen Intervallen von einander entfernt, sind, wie in Or. S. Michele, von kreuzförmiger Gestalt«. — Quadratische Pfeiler von kreuzförmiger Gestalt! daraus mache sich Jemand eine Vorstellung! — Ferner: »Ihre vier Flächen stehen weit vor«. — Muss man da nicht fragen: welche vier Flächen und von wo aus oder worüber hinaus stehen sie weit vor? An derselben Stelle fährt Frey fort: »der Schaft verjüngt sich gleichsam aus einer verhältnissmässig schmalen Basis, welche durch Einschnitte und Vorsprünge — die modanatura — hervorgehoben wird. Die dreifache Gliederung herrscht dabei vor«. Eine, gelinde gesagt, wahrhaft dilettantenhafte Beschreibung, die gar keine Vorstellung gibt, während es doch gerade hier am Platze gewesen wäre, den wesentlich antikisirenden, wenn auch mit unklarer Häufung der Glieder verbundenen Charakter der florentinisch-gothischen Profilirung im Gegensatz zur nordischen hervorzuheben.

Was nun die stilgeschichtliche Behandlung der Figurenplastik an der Loggia betrifft, welche doch zu den »Theilen« der Loggia gehört, die nach Frey ebenso wie das »Ganze« bisher, d. h. bis zu ihm, »nicht genügend ästhetisch gewürdigt« worden sind, so möchte Referent hier doch bemerken, dass er keineswegs bloss »in zerstreuten, kunsthistorischen Bemerkungen«, wie Frey behauptet, sondern in geschlossener Folge auf zwei Druckseiten seiner Schrift (S. 9 u. 10, Vorläufer Donatello) zum ersten Male sowohl den Bildhauern der Loggia, wie einer ganzen Gruppe anderer, bis dahin gänzlich unbeachtet gebliebener, zum Theil unbekannter Bildhauer der Uebergangszeit, ihre kunstgeschichtliche Stellung angewiesen hat, die bis jetzt allgemein acceptirt und bestätigt worden ist. (Lübke, Geschichte der Plastik, 2. Aufl., Leipzig 1871, p. 506 bis 510, wo auch vier Holzschnitte aus des Unterzeichneten Schrift reproducirt sind, ferner Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 2. Aufl., Düsseldorf 1876, p. 417 u. 418; Müntz, Les précurseurs de la renaissance etc.)

Frey's Behandlung der plastischen Ausschmückung der Loggia besteht dagegen in der That bloss in zerstreuten, mit den kleinlichsten Daten bunt vermengten Notizen, welche nicht einmal kunsthistorisch genannt werden können, da er sich mit der trockensten Angabe der Handlung der einzelnen

Figuren begnügt, ohne irgendwie die stilistischen Eigenthümlichkeiten dieser sowie der einzelnen Bildhauer hervorzuheben oder diese zu gruppiren. Was ist das in der That für eine Charakteristik, wenn er von der schönen Figur der Fides des Jacopo di Piero nichts anderes zu sagen weiss, als sie sei eine »en face sitzende Figur mit dem Kreuz in der Linken und dem Kelch in der Rechten«. Und in ähnlicher Weise thut er die übrigen ab.

Was nun aber sein Gesammtresultat bezüglich der Figuren betrifft, so möchte er uns wieder glauben machen, er sei der Entdecker ihrer Orcagna'schen Schulrichtung, indem er S. 36 in einem ihm eigenen Stile sagt: »Vasari schreibt dem Orcagna die Ausführung der sieben Tugenden zu. Schnaase hält daran noch insofern fest, als er die Reliefs (!) (denselben Irrthum begeht auch Frey an einer Stelle) jedenfalls erst nach seinem Tode, wenn auch vielleicht im Anschluss an seine Zeichnungen entstanden sein lässt. Die Forschung muss dies abweisen; sie setzt andere, unbekanntere Namen an die Stelle. Aber Vasari hat nichts destoweniger Recht, denn Orcagna, als Schüler Giotto's und Andrea Pisano's, ist der geistige Vater dieser Bildwerke, deren Meister, wie wir wohl annehmen dürfen, alle die Schüler und Nachahmer jener beiden grossen Künstler .... gewesen waren.«

Wie lautet nun aber die Stelle, wo Referent 15 Jahre vor Frey den Charakter der Sculpturen der Loggia schildert? S. 9 meiner Schrift heisst es: »Noch in Orcagna's Sculpturstil gehalten und bei aller Strenge durch sorgfältige Arbeit und charaktervolle Köpfe ausgezeichnet sind die vielen kleinen Marmorfigürchen, womit die durchbrochenen Fenster von Or San Michele geschmückt sind; eine Arbeit Simone's, des Sohnes von Francesco Talenti, desselben Künstlers, der am Bau der Loggia di Signori mitthätig war.

»Auch an dieser Loggia tragen die Figuren im Allgemeinen noch Orcagna's Einfluss an sich, übertreffen dessen Werke jedoch in Freiheit der Bewegung, Correctheit und Abrundung der Zeichnung und Modellirung, sowie in der Individualisirung.«

Gehen wir nun weiter, um zu sehen, auf welche Weise Frey die übrigen 44 Druckbogen auszufüllen wusste.

Zunächst folgen 9 Bogen Anmerkungen, von denen aber die wenigsten sich auf den im Titel angekündigten Gegenstand, d. h. die Loggia beziehen, sondern die fast nur aus einer Anhäufung bunt durcheinander gewürfelter Collectaneen, unausgegohrener Aperçus, unbegründeter Hypothesen über alles Mögliche bestehen. Topographische Phantasien, Beschreibungen neu, aber nicht vom Verfasser, entdeckter Fresken, Excerpte über fast sämmtliche Bauwerke von Florenz und anderwärts, vage Vermuthungen über das Leben und Wirken der verschiedensten Künstler, die alle wie Kartenhäuser ihm selbst unter der Hand wieder zusammenfallen, folgen sich, gewürzt mit Ausfällen nicht bloss gegen den Referenten, sondern auch gegen verdiente Forscher, wie Passerini, Milanesi, Schnaase, die ihm zufolge alle »abgeschrieben« haben, ordnungslos durch- und aufeinander.

Was zunächst im Einzelnen den sachlichen Inhalt dieser Excurse betrifft, so bringt die erste Nummer abermals eine weitläufige Abhandlung über

die Topographie und die Stadtpläne von Florenz. Diesem Excurs wird eine Anmerkung beigefügt, in der ein kürzlich zu Monte Oliveto, nicht vom Verfasser, entdecktes Fresco des Abendmahles eine seitenlange Schilderung erfährt. — Im Excurs N. 15 stellt Frey wieder weitläufig einzelne Notizen über den Palazzo del Podestà, seine Bestimmung und seine Baugeschichte zusammen, ohne uns Neues zu sagen, während die Ansicht G. Milanesis, dass Daddi, nicht Giotto, die Fresken in der Capelle des Palastes gemalt habe, ebenfalls bereits von Crowe und Cavalcaselle widerlegt ist. Noch ermüdender und unverdaulicher sind die Excurse 18, 19 und 20 über die Baugeschichte von Or San Michele, des Baptisteriums und S. Croce, die durchwegs schon Gedrucktes und Bekanntes in wilder Unordnung wiedergeben. Excurs 22 bringt uns neuerdings eine vier Seiten lange topographische Erörterung über die Anlage von Florenz und seinen Mauerringen, deren Resultat der Verfasser mit folgenden Worten charakterisirt: »Dies ist meine Ansicht von den verschiedenen Mauerringen der Stadt, die ich jedoch nicht als definitiv hingestellt wissen möchte.«

Auch die Excurse 26 und 27 ergehen sich wieder in zum grossen Theil hypothetischen Erörterungen der Topographie von Florenz; an Wendungen wie: »dann verlören« .... »man könnte dann weiter fragen« .... »die Geschichte jener Zeit erschiene dann nicht mehr in einem einseitigen, parteilichen Licht« .... »doch bleiben diese Fragen vorerst noch ohne Antwort« .... »ich denke mir« .... wimmelt es.

Im Excurs 30 scheint der Verfasser nach endlosen »möchte« und »könnte« anfangs zwei verschiedene Arnolfo's, einen Bildhauer und einen Architekten, annehmen zu wollen, um mit dem Satze zu schliessen: »dann würde die weitere Identität dieses Sculptors und Architekten mit dem Arnolfo, dem Schüler des Niccolò Pisano, wahrscheinlicher sein«. Nicht minder resultatlos verläuft hierauf die drei Seiten lange und in den willkürlichsten Hypothesen hin und her schwankende Erörterung über die etwaigen Lehrmeister und Bauten des Arnolfo.

Nach einigen weiteren topographischen und baugeschichtlichen Excursen bringt Frey in Anm. 41 endlich wieder Einiges, was sich auf die Loggia bezieht, zum grössten Theil aber nur in einer absprechenden Kritik der früheren Forschungen, sowie in äusserst weitläufigen aus Ducange, Clemente Lupi und Jodoco del Badia geschöpften Excerpten über den Ursprung des Werkes Loggia (das er mit Ducange als λογεῖον erklärt), sowie der Benennung Loggia dei Lanzi besteht.

In seinem Excurs Nr. 56 über Orcagna, wo er zum grössten Theil schon Bekanntes und Publicirtes reproducirt und durch einen Wust unwesentlicher Dinge und vager Vermuthungen verwirrt, behauptet er unter anderem auch, dass Andrea Pisano »recht eigentlich nur als die Hand Giotto's bezeichnet« werden könne, was, abgesehen von dem unglücklichen Vergleich, indem Giotto doch wohl seine eigene Hand besass, auch für seinen Feinblick in der Auffassung stilistischer Eigenthümlichkeiten kein besonderes glänzendes Zeugniss ablegt, indem Andrea Pisano weit mehr gothischer Idealist als Giotto war, der eine realistischere Auffassung und Formgebung besass. Auch unser schon bedenk-

lich erschüttertes Vertrauen in sein architektonisches Verständniss bemüht sich der Verfasser in diesem Excurs, bei Gelegenheit der Besprechung des Bigallo, noch mehr zu untergraben.

Um nun noch seinen Ton gegen andere Gelehrte zu charakterisiren, wie er sich besonders in diesen Excursen kundgibt, möge zunächst folgende Stelle dienen: »Aus dem Gesagten erhellt, dass der Lebenslauf des Domarchitekten keineswegs so ‚genau in Folge der neueren Forschungen‘ bekannt ist wie dies Schnaase behauptet .... Freilich hat bis jetzt immer einer den andern ausgeschrieben.« Ebenso äussert sich Frey über den Referenten: »Semper hat nur nachgeschrieben«. — Und worauf gründet er diese Behauptung? — Darauf, dass Referent, ausser den zahlreichen Documenten, die er selbst aus dem Domarchiv geschöpft und publicirt hat, ausser seinem eingehenden Studium der Monumente an Ort und Stelle auch noch (und zwar nur für Nebensachen, nicht für die Sculpturen selbst) einen alten handschriftlichen Auszug von Domurkunden (den Spoglio Strozziano, vom Referenten »Auszug Milanesi« genannt, insofern Milanesi ihm denselben geliehen hatte), sowie Passerini, (Curiosità artistiche) benutzt und überall aufs Gewissenhafteste citirt hat! Referent, ebenso wie Schnaase, schlugen also nur ein Verfahren ein, das bei jeder wissenschaftlichen Thätigkeit nicht bloss erlaubt, sondern gefordert wird, — und das auch Frey sich in ausgiebigster, wenn auch nicht immer zweckentsprechender Weise zu Nutze machte, wie unter anderm gerade auch dem Spoglio Strozziano gegenüber.

Wie soll man aber das Verfahren bezeichnen, welches Frey angewendet hat, um seinem Anhang von Documenten den ansehnlichen Umfang von 38 Druckbogen zu verleihen?

Nicht nur nehmen gewiss die Hälfte des Raumes Urkunden ein, die schon vor ihm publicirt wurden und die zum grossen Theil mit dem Titel seines Buches in gar keinem Zusammenhang stehen, sondern er hat es auch keineswegs überall für nöthig befunden, auf die früheren Veröffentlichungen der betreffenden Urkunden hinzuweisen, noch ersterer Autoren zu erwähnen.

Sogleich unter Nr. I. gibt er eine fünf Druckseiten füllende lateinische Beschreibung von Florenz, welche er den gedruckten Miscellaneen des Baluze — Manzi entnimmt. Die Urkunden, welche er unter Nr. II—VII mittheilt und welche sieben Druckbogen! ausfüllen, sind fast ohne Ausnahme aus Gaye's Carteggio, sowie dem Spoglio Strozziano entlehnt, dessen Benützung Frey dem Referenten so sehr verdachte. Zudem enthalten sie nichts als weitläufige Kaufcontracte von Häusern und Grundstücken, Steuermassregeln und andere administrative Vorkehrungen, die wenig oder nichts mit dem Bau der Loggia zu thun haben.

Auch die Urkunden unter VIII A, die sich auf das »Terrain und die Uebergabe des Baues an die Domopera« beziehen, sind grösstentheils aus Gaye entlehnt.

Unter VIII D bringt nun aber Frey die Urkunden, die sich auf den Figurenschmuck der Loggia beziehen, und welche bereits 15 Jahre früher vom Referenten in seiner erwähnten Schrift S. 51—68 unter den Nummern

I—V nach den Originalschriften der Domopera publicirt worden sind, ohne dass Frey dies auch nur zu erwähnen für nöthig findet, obwohl er es nicht verschmäht, den Referenten an andern Stellen herabzusetzen. Zudem sind die wenigen abweichenden Lesungen, die Frey bringt, theils ohne Belang, theils unrichtig.

Dasselbe Verfahren erlaubt sich Frey rücksichtlich der Matrikel des Orcagna vom Jahr 1352, welche ebenfalls Referent bereits in seiner Schrift: »Uebersicht etc.« auf S. 43 im vollen Wortlaut veröffentlicht hat.

Ebenso ist der Inhalt der Malermatrikeln der Lucasgilde, der medici speciali und merciai etc., welche Frey zum Schluss noch unter dem Titel »Vermischtes« auf sechs weiteren Druckbogen mittheilt, jedenfalls zum grössten Theil, wenn nicht ganz, von dem vom Verfasser ebenfalls sehr unziemlich behandelten, hochverdienten Gaetano Milanesi bereits verwerthet worden.

Um unser Urtheil über Frey's Buch zusammenzufassen, so ist es als ein entschiedener Irrthum des Verfassers zu bezeichnen, wenn er glaubt, durch dasselbe eine neue Aera der kunstgeschichtlichen Forschung, nämlich auf historischer Grundlage, einzuleiten. Denn nicht nur haben hervorragende Forscher schon längst vor ihm die historische Methode in dieses Wissensfach eingeführt, wie schon der Name Kunstgeschichte besagt, sondern es ist überdies sehr zu bezweifeln, ob der Verfasser selbst wirklich jene strenghistorische Behandlung, auf die er sich etwas zu Gute zu thun scheint, seinem Buche habe angedeihen lassen.

Zunächst legt Frey kein vortheilhaftes Zeugniss für seine Objectivität ab, die man doch vor Allem von einem Historiker verlangen kann, wenn er die bereits vorhandene Litteratur einer schiefen und ungerechten Kritik unterzieht oder ihre Resultate gar verschweigt, um sie selbst als neu zu reproduciren. Damit lässt er zugleich jenes bescheidene Zurücktreten der Persönlichkeit des Verfassers hinter seiner Darstellung vermissen, welches den Historiker so sehr ziert. Ferner besteht nach des Referenten unmassgeblicher Ansicht die historische Methode nicht sowohl in einer ordnungslosen Anhäufung von — wenn auch noch so ängstlich bis ins unwichtigste Detail copirten — Urkunden und Excerpten, die zum Theil gar nichts mit dem zu behandelnden Gegenstand zu thun haben, sondern vielmehr in einer Sichtung und klaren Anordnung des Quellenmaterials, mit strenger Ausscheidung des Fremdartigen oder Zweifelhaften, einem Postulat, welchem der Verfasser schnurstracks zuwider gehandelt hat.

Als ein höchst zweifelhaftes und keineswegs historisches Material sind aber die zahlreichen, gänzlich willkürlichen und unbegründeten Hypothesen zu bezeichnen, mit denen das zügellose Spiel der Phantasie des Verfassers sein Buch durchsetzt hat. Solche schwankende und unausgereifte Einfälle können vielleicht als subjective Leitsterne während der Arbeit des Forschens für den betreffenden Gelehrten von Werth sein, als Resultate seiner Forschung sollte er sie aber nicht der Oeffentlichkeit übergeben, solange er nicht selbst von ihrer Richtigkeit oder hohen Wahrscheinlichkeit überzeugt ist und dieselbe durch eine glückliche Combination von Thatsachen einigermassen motiviren kann. Sonst wird die Wissenschaft dadurch nicht gefördert, sondern nur verwirrt.

Um nun aber schliesslich auch noch zu erörtern, inwieweit der Verfasser der kunsthistorischen Methode gerecht geworden ist, auf die es hier doch hauptsächlich ankommen dürfte, so erfordert dieselbe doch nicht bloss eine trockene Aneinanderreihung von Geschehnissen, selbst wenn sie noch so durchsichtig und etwa auch culturgeschichtlich interessant wäre, sondern das urkundliche Material soll doch vor Allem dazu dienen, um eine stilgeschichtliche Charakteristik, sei es einer Kunstepoche, sei es eines einzelnen Kunstwerkes und seiner Stellung in jener, sei es endlich einer künstlerischen Individualität oder einer Gruppe von solchen, sowie ihres Verhältnisses zu jener zu gewinnen. Die historischen Daten in ihrer chronologischen Reihenfolge sind bloss die Anhaltspunkte, um das Bild eines Entwicklungsganges oder eines Momentes in demselben annähernd in der Weise wiederherzustellen, wie er einst sich wirklich gestaltet hat.

Um aber eine solche kunsthistorische Forschung im eigentlichen Sinne mit Glück durchzuführen, dazu bedarf es, ausser der Vorarbeit einer methodischen Zusammenstellung des Urkundenmaterials, hauptsächlich auch noch eines specifisch stilkritischen Verfahrens, und dieses erfordert vor allen Dingen ein offenes und empfängliches Auge für das Schöne, sowie ein feines Unterscheidungsvermögen für das Eigenthümliche in den Kunstschöpfungen, sodann aber auch eine gewisse Summe von Kenntnissen typischer oder für bestimmte Fälle charakteristischer Formen. Von einer eigentlichen Stilkritik kann also beim Verfasser keine Rede sein, da es ihm nicht einmal gelungen, einzelne Formen richtig oder charakteristisch zu beschreiben. Damit hat er auch die Hauptaufgabe, die ihm sein Gegenstand auferlegte, nicht gelöst.

Dass er aber das grosse Publicum, dem er eine gewisse Missachtung der Kunstforschung zuschreibt, durch sein Buch auch nicht eines andern belehren wird, dafür sorgt schon die gänzliche Formlosigkeit und Ungeniessbarkeit desselben, ganz abgesehen von dem Inhalt. Höchstens wird dem oberflächlichen Beurtheiler, der den Werth eines Buches nach dessen Umfang schätzt, dasselbe imponiren. Lesen wird dieser es aber erst recht nicht.

Innsbruck, 14. October 1885. *H. Semper.*

Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters. Herausgegeben vom Basler Münsterbauverein. III. Das Münster vor und nach dem Erdbeben von **E. La Roche,** Pfarrer. Basel 1885. Benno Schwabe. 56 S. 8°. Mit 5 autogr. Tafeln und 5 Lichtdrucken.

Verfasser, der sich schon früher als ein gründlicher Kenner des Basler Münsters bewährte (Repertorium Bd. V. S. 334 u. f.) hat seither ebenso erfolgreich wie scharfsinnig die Untersuchung des gesammten Bauwerkes in Angriff genommen. Der Zeitpunkt dazu war günstig gewählt, indem die zur Restauration benöthigten Vorkehrungen die Besichtigung zahlreicher sonst unzugänglicher Stellen erlaubten. Dank solcher Gunst sind nunmehr eine Reihe von Fragen gelöst und zerstreute Bausteine zu einem Werke vereinigt, das in trefflicher Weise die wechselvolle Baugeschichte dieses ehrwürdigen Denkmales zusammenfasst.

Die frühesten Schicksale des Münsters, das wahrscheinlich schon seit dem 7. Jahrhundert als bischöfliche Kathedrale bestund, sind dunkel. Hermannus Contractus meldet, dass die Ungarn zu Anfang des 10. Jahrhunderts dasselbe zerstörten, und nur auf unbestimmte Ueberlieferung ist die Kunde gegründet, dass Heinrich I. zwischen 920 und 936 eine Wiederherstellung des Münsters vorgenommen habe. Eine abermalige Erneuerung unter Heinrich's II. Mithilfe soll zu Anfang des 11. Jahrhunderts vorgenommen und 1019 in Gegenwart des Kaisers das Münster geweiht worden sein. Auch diese Nachricht ist mehrfach bezweifelt worden und Verf. gibt zu, dass nicht vor 1347 ihre älteste Quelle datire. Dennoch scheint diese Ueberlieferung auf breiter Grundlage zu beruhen, wie dies drei weitere Zeugnisse belegen, die Verf. aus den Jahren 1400—1517 erbringt. Frühere Bedenken hatten sich auf eine allerdings schwerwiegende Angabe in Thietmari Chronicon VII. 20 gestützt. Nun regt aber Verf. die Frage an, ob wirklich Basel mit unter den feindlichen Städten, beziehungsweise ob nicht vielmehr Graf Otto Wilhelm von Burgund des Kaisers Widerpart gewesen sei? wozu noch kommt, dass eine Schenkung dieses Monarchen »ad utilitatem monasterii« urkundlich beglaubigt ist.

Als einziger Rest der 1019 geweihten Kathedrale hat der Unterbau des nördlichen (St. Georgs-)Thurmes zu gelten. Ausserdem steht nichts der Annahme entgegen, dass auch die »goldene Altartafel«, zwei Sandsteinreliefs — die sog. Apostel- und St. Vincentiustafeln — und zwei vermuthlich als Kanzelträger gearbeitete Löwen aus derselben Epoche zu datiren seien.

1185 wurde dieses alte Münster durch Brand zerstört und dessen Neubau ex fundamentis in die Hand genommen. S. 18 ff. theilt uns La Roche eine ausführliche Beschreibung dieser Anlage mit. Neu ist der Nachweis, dass das Aeussere des Chorumgangs vor dem Erdbeben von 1356 mit einer Zwerggalerie bekrönt war. Nicht lange jedoch bestand die Kirche in unveränderter Gestalt. Seit 1263 begann der Bau der Nebencapellen, deren Folge längs der Nordseite des Schiffes schon 1308 abgeschlossen war. Die Errichtung der südlichen Capellenreihe setzt Verf. (im Widerspruche mit Fechter, Basler Neujahrsblatt 1850, S. 45) in die Jahre 1320—40.

Die dritte Epoche in der Geschichte des Basler Münsters hebt mit dem Erdbeben am Lukastage 1356 an. Liest man die Berichte über dasselbe, so wäre man versucht, auf einen vollständigen Ruin des Gebäudes zu schliessen, und doch steht fest, dass die wesentlichsten Theile desselben die Katastrophe überdauert haben: »Vom Lang- und Querhause steht noch Alles bis zur Linie des ehemaligen Daches, die Seitenschiffe sammt ihren Aussenmauern inbegriffen. Nur an der nördlichen Mittelschiffwand verräth eine starke Ausbauchung und das Fehlen der Bogenfriesconsolen, dass ein Theil dieser Mauer eingestürzt war. Zum Opfer fielen dagegen die Gewölbe und im Chor der ganze Oberbau bis tief in die Sängergalerie (Empore des Umganges) hinein.« Der Thatkraft des damals regierenden Bischofs Johannes Senn von Münsingen war es zu danken, dass sofort der Wiederaufbau an die Hand genommen wurde. Sein Werkmeister ist bis 1359 Johannes von Gmünd gewesen, vermuthlich ein Spross derselben Familie, welcher der Prager Dombaumeister Peter angehörte.

Sein Werk ist der Hochbau des Chores, wo an Stelle der Zwerggalerie die originelle Befensterung der Umgangsempore mit Rosetten trat und die inneren Arcaden ihre wirksame Vergitterung mit Maass- und Stabwerk erhielten. Solcher Vorbereitung entsprechend wurde das Chorhaupt erneuert, sein Gewölbe um volle zwei Meter über dem Scheitel des Triumphbogens nach der Mitte zu überhöht und, da endlich die alten Strebepfeiler nicht auf dieses excentrische Chormittel orientirt waren, den Strebebögen eine von dem wirklichen Radius abweichende Richtung gegeben. Schon 1363 fand die Weihe des neuen Chores statt. Ueber den Ausbau des Langhauses fehlen die Berichte. Aus Allem scheint jedoch hervorzugehen, dass bis zur Vollendung des Querhauses und des Mittelschiffes eine geraume Frist verstrich; denn erst im Jahre 1399 ist von dem Abschluss einer Wölbung in dem Ersteren und 1401 von der Zahlung für andere Schlusssteine die Rede, ja erst 1461 scheint die definitive Bedachung erstellt worden zu sein (S. 39).

Zum guten Theile auf neueste Forschungen weisen auch die Nachrichten hin, welche La Roche über das Sacramentshäuschen, die Kanzel und den Bau der beiden Kreuzgänge bringt. Den Beschluss macht eine Zusammenstellung der an dem Münster befindlichen Steinmetzenzeichen.

Demselben Verfasser verdanken wir ebenfalls aus neuester Zeit eine Studie über

Bauhütte und Bauverwaltung des Basler Münsters im Mittelalter von **E. La Roche,** Pfarrer. (Separatabdruck aus den »Beiträgen zur vaterländischen Geschichte«, herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Neue Folge. Bd. II. Heft 1. 33 Seiten. 8°.

Verf. bekennt, einen Versuch zu wagen, der um so schwieriger fällt, als die Zahl verwandter Arbeiten eine sehr kleine und zudem der Verlust der sämmtlichen Baurisse zu beklagen ist. Auch die Rechnungsbücher des magistri fabricae (mit zahlreichen Unterbrechungen von 1399 bis 1486 reichend), und das jetzt im Grossherzoglichen Landesarchive zu Carlsruhe befindliche Fabrikbuch des Münsters (1496 angelegt) klären nur über den Betrieb während einer verhältnissmässig kurzen Epoche auf. Dennoch ist das Studium dieser Bruchtheile ein lohnendes gewesen. Verf. beginnt mit einem Ueberblicke über die Geschichte des Bauhüttenwesens, dessen feste Organisation er seit dem Ausgange des 12. Jahrhunderts datirt. Später, seit 1459, scheint Basel unter der Haupthütte von Strassburg gestanden zu haben. Diese Beziehungen werden auch durch Namen von Werkmeistern bestätigt, an deren Spitze 1356—1359 Johannes von Gmünd erscheint. Zum ersten Male macht uns sodann La Roche mit der »ordinatio lapicidorum fabricae« und dem Verzeichnisse der Löhne und Competenzen bekannt. Vorsteher der Bauunternehmung war der magister fabricae, dessen Hauptobliegenheiten die Beschaffung und die Verwaltung des Baufonds war. Bitt- oder Heischeplatz war das Kreuz vor dem Lettner; ausserdem waren »pixides« beim Münster und in den sämmtlichen Kirchen des Bisthums aufgestellt. Wie deutlich der Hinweis auf dieselben war, zeigt die p. 92 abgedruckte Form der Ablässe an. Ein besonderer petitor aus dem Laienstande war für die Verkündigung derselben angestellt.

Der Ertrag der petitio scheint während des 15. Jahrhunderts ein ziemlich constanter gewesen zu sein. Noch beträchtlicher ist freilich das Ergebniss anderweitiger Schenkungen gewesen: der Liegenschaften, Spenden von Naturalien, der Vermächtnisse in Todesfällen an Geld, Kleinodien, Kleidern und Pferden sogar (S. 101 u. f. die ergötzliche Geschichte mit »unum griseum equum«). Wieder eine Quelle besonders reicher Einnahmen ist die vermuthlich von Bischof Johannes Senn von Münsingen gestiftete Brüderschaft U. L. Frauen gewesen. Leider gestatten die Aufzeichnungen nicht, einen Rückschluss auf die Verwendung der eingelaufenen Spenden auf einzelne Bautheile zu ziehen; von besonderem Werthe sind dagegen jene Einträge, welche über die Technik des Bücherschreibens und die frühesten Erzeugnisse des Baslerischen Buchdruckes melden.

Es ist eine Freude, zu sehen, wie gründliche Forschung dem praktischen Schaffen zur Seite steht, und mit der Verjüngung des Werkes das Streben nach Klärung einer schwierigen und vielfach dunklen Baugeschichte den Gleichschritt hält. Die vorliegenden Arbeiten, schlicht und präcis gefasst und ganz auf eigener scharfsinniger Untersuchung beruhend, sind ein neuer Beweis, wie das Interesse der Kunstgeschichte auch im Schweizerlande von Jahr zu Jahr an Boden gewinnt.

Zürich, im October 1885. *J. R. Rahn.*

Malerei.

Der malerische Stil Giotto's. Versuch zu einer Charakteristik desselben. Mit einer Tafel. Akademische Abhandlung von **J. J. Tikkanen.** Wurde mit Genehmigung der philosophischen Facultät der kaiserlichen Alexanders-Universität in Finnland zur öffentlichen Vertheidigung den 16. Februar 1884 10 Uhr Vormittags im hist.-phil. Auditorium vorgelegt. Helsingfors, J. C. Frenckell & Son, 1884. Imp. 8°. IV—49 Seiten.

In der letzten Zeit beschäftigen sich die Kunsthistoriker wiederum lebhaft mit Giotto di Bondone, dem grossen Erneuerer der italienischen Malerei. Carl Frey veröffentlicht im dritten Heft des Jahrbuchs der kgl. preussischen Kunstsammlungen von 1885 (Bd. 6, S. 107—140) den Anfang einer langathmigen Studie über denselben, und The Portfolio bringt von W. M. Conway (im Jahrgang 1855) eine eingehende Abhandlung über »Giotto considered as a Franciscan artist«. Es herrscht eben in den Hauptfragen über den genialen Oberbaumeister des Florentiner Doms nur eine Meinung; so sehr man, wenn es sich um Details handelt, von einander abweichen kann, so einstimmig wird man stets seine hohe Bedeutung für die allgemeine Kunstgeschichte anerkennen müssen.

Als eine der wichtigsten Bereicherungen der modernen Giotto-Litteratur darf die im vorigen Jahre erschienene Arbeit Tikkanen's bezeichnet werden, in welcher uns an der Hand der Werke des Künstlers zum ersten Mal eine ausführliche Analyse seines Stils geboten wird. Im Eingang seiner Schrift betrachtet der Verfasser die Stoffe, welche den mittelalterlichen Malern vorlagen. Er betont die Klarheit, mit der Giotto dieselben darzustellen wusste, und weist auf den Einfluss hin, den er auf die malerische Gestaltung der alten Legenden ausübte. Wie Wenige glücklich in der Wahl der Motive sowie in der Composition, ist Giotto vor Allem ein gewandter Erzähler. Die Handlung

erscheint stets concentrirt auf seinen Gemälden, alles, was nicht dazu dienen kann, den Hergang zu verdeutlichen, ist bei Seite gelassen. In der geschickten Rollenvertheilung liegt das Geheimniss der dramatischen Wirkung seiner Compositionen. Mit Recht hebt Tikkanen sodann den symmetrischen Aufbau der Bilder Giotto's und ihre oft reliefartige Einfachheit hervor, beides Momente, welche die den Vorwürfen innewohnenden Contraste wesentlich fördern und die Begabung des Meisters, einen vom Architekten gegebenen Raum auszufüllen, im hellsten Lichte erscheinen lassen. Letztere offenbart sich besonders glänzend in den durch ihre Symbolik und allegorischen Beziehungen hochberühmten Fresken, welche die vier sphärischen Dreiecke des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar in der Unterkirche zu Assisi schmücken. Ein zweiter Abschnitt fasst die Geberdensprache und Zeichnung Giotto's ins Auge. Der Leser wird mit der Ausdrucksfähigkeit seiner Formen bekannt gemacht und gewinnt einen Einblick in das Seelenleben seiner Gestalten. Es lassen sich, vor Allem in der Arena zu Padua, in den Illustrationen zum Protoevangelium, wie in dem Leben Jesu und der Maria, eine Anzahl von wahrhaft grossartigen Gefühlstypen nachweisen, die, zum Theil allerdings traditionell, sämmtlich die weise Mässigung ihres Urhebers bezeugen. Keineswegs vollendet ist bei Giotto die Zeichnung. Die Mittel, mit welcher er die Natur wiedergibt, sind noch primitiv, und das Individuelle erscheint bei ihm häufig über Gebühr vernachlässigt; anderseits darf nicht verhehlt werden, dass seine Figuren mit edler Würde auftreten und eine ruhige, monumentale Haltung zeigen. Die giotteske Proportionslehre ist uns aus Cennini's Tractat über die Malerei bekannt, die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, welche die Gewohnheit der Zeit verrathen, stark zu verallgemeinern und die jedes realistischen Scheines baar sind, vermag man nur an Ort und Stelle richtig zu beurtheilen. Auch darüber findet sich bei Tikkanen eine Fülle werthvoller und theilweise neuer Bemerkungen.

Die zwei folgenden Capitel knüpfen an rein technische Fragen an: sie geben Auskunft über die Art Giotto's zu modelliren, Licht und Schatten zu vertheilen und weihen uns in seine Farbenscala und Pinselführung ein. Was die älteren Meister in der Modellirung zu viel thaten, das that Giotto zu wenig. Lichter pflegte er aufzusetzen, wenn es galt, das Relief seiner Figuren hervorzuheben; die Schatten wendet er an, um die verkürzten Flächen perspectivisch zurücktreten zu lassen. Die Bedeutung der Reflexe war ihm nahezu unbekannt. Die giotteske Farbengebung ist äusserst einfach, im Wesentlichen handelte es sich darum, wie wir aus Cennini's Tractat wissen, den Hauptton der Lokalfarbe möglichst rein und intensiv zu treffen. Von der Ausdrucksfähigkeit der Farben, wie sie sich uns auf den Bildern der späteren Venetianer offenbart, hatte Giotto, der mit den Gesetzen der Luft- und Farbenperspective noch nicht rechnen konnte, keine Ahnung. Die Aufgabe der Pinselführung bestand damals lediglich darin, die einzelnen Farben gleichmässig zu vertheilen; nach einer Charakteristik der Stoffoberfläche, wie Tikkanen sich ausdrückt, sucht man bei Giotto vergebens. Die beiden letzten Capitel übergehe ich; das eine handelt von der ornamentalen Decoration, das andere vom allgemeinen Charakter des Giotto'schen Stils.

Wir haben den Inhalt der sehr anregenden, wenn auch hie und da etwas schwerfällig geschriebenen Dissertation kurz skizzirt und lassen unserem Resumé nun noch einige kritische Bemerkungen folgen. Das Urtheil des Autors gründet sich durchweg auf Autopsie; sah er auch nicht alle Werke Giotto's, so kannte er doch die hauptsächlichsten; der Umstand, dass er im Vorwort Rom, Padua, Florenz, Assisi, Mailand, Ravenna, Bologna und Paris als diejenigen Städte angibt, in welchen sich authentische Arbeiten des Meisters finden, zeigt, dass er nur aus unzweideutigen Quellen schöpfte. Die Litteratur hat Tikkanen berücksichtigt, soweit sie ihm zugänglich war; was ihm für seine Zwecke irgendwie wesentlich schien, machte er sich zu eigen. Nicht benutzte er den in der Tübinger theol. Quartalschrift von 1879 (Heft 4, S. 564 bis 609) vergrabenen Aufsatz von E. Frantz, Mrs. Callcott's Description of the Giotto's Chapel in Padua (London, 1835), Woltmann's geistvolle Studie in Westermann's Monatsheften vom Februar 1880 (S. 554—572) und Pietro Selvatico's grundlegende Schriften über Giotto. Von Selvatico besitzen wir eine Monographie »Sulla cappellina degli Scrovegni nell' Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti« (Padua, 1836), welche unter dem Titel »L'Oratorio dell' Annunziata nell 'Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti« in den Scritti d'Arte des Verfassers (Florenz, 1859, S. 215—287) in neuer Bearbeitung wieder abgedruckt ist, sowie eine Abhandlung über den Besuch Dante's bei Giotto während seines Aufenthaltes in der Stadt des heil. Antonius (cf. L'Arte nella vita degli artisti, Florenz, 1870, S. 1—70). In folgendem Punkte kann ich mich mit Tikkanen nicht ganz einverstanden erklären. Nur sehr bedingt lasse ich die Pisaner Bildhauer, besonders Niccolò, Pisano, als Vorläufer Giotto's gelten. Niccolò knüpft mit vollem Bewusstsein an die Antike an, und wo bei ihm Naturzüge fein beobachtet seinen Compositionen den Stempel des Genrehaften aufdrücken, da geschieht es mehr zufällig, instinctiv; Giotto hingegen geht meistens vom Selbstgesehenen und Selbsterlebten aus. Das Schaffen der beiden Meister läuft also nicht parallel, sondern steht in einem gewissen Gegensatz zu einander. Bei Pisano ist das antike Element, bei Giotto das moderne die Dominante. Auch steht Giotto, wie Tikkanen übrigens ebenfalls hervorhebt, dadurch im Widerspruch zu Pisano, dass er in seinen Bildern möglichste Einfachheit anstrebt. Giotto geht auf Klarheit in der Gruppirung aus, die Pisani, vor allem Giovanni, der Nachfolger Niccolò's, wirken durch den Wirrwarr ihrer Figuren oft geradezu störend. Sie bringen in ihre Compositionen hinein was sie können, unbekümmert, ob dieselben den Schwerpunkt verlieren [1]). Diese Einwendungen sollen nicht etwa die der Abhandlung Tikkanen's gespendete Anerkennung beeinträchtigen, sie wollen bloss den Antheil bezeugen, welchen Referent an dem Ideengange des fremden Gelehrten genommen hat. »Man wird seiner Schrift,« sagt Janitschek im Litterarischen Centralblatt vom 30. Mai 1885 (Nr. 23,

[1]) Schon in einem am 14. Januar 1884 zu Zürich gehaltenen öffentlichen Vortrag über Giotto habe ich sein Verhältniss zu den Pisaner Bildhauern flüchtig berührt. Abgedruckt im Christlichen Kunstblatt von 1885, Nr. 11 u. 12.

S. 789—790), »die so klar und einsichtig constatirt, was Giotto aus der vergangenen Entwickelung herübernahm und was er in Auffassung und Darstellung der Stoffe, in Formensprache und Farbengebung aus sich selbst schöpfte und so zum Ausgangspunkt der künftigen Entwickelung machte, das Lob nicht vorenthalten können, dass sie die geschichtliche Bedeutung Giotto's scharf und im Wesentlichen aller Anfechtung entrückend, umgrenzt.«

Zürich, im October 1885. **Carl Brun.**

Carstens' Werke, herausgegeben von **Hermann Riegel.** Dritter Band: Der Argonautenzug. 11 Tafeln in Kupferdruck, 13 Tafeln in Lichtdruck nebst einem Bildniss von Carstens, gestochen von J. A. Koch. Leipzig, Verlag von Alphons Dürr, 1884.

Mit der Veröffentlichung des Argonautenzuges, der Schöpfung der letzten Lebensjahre des Künstlers, ist die Ausgabe der Werke Carstens' abgeschlossen. Die Ausgabe des Argonautenzugs ist eine Reproduction der Koch'schen Stiche von 1799 und zwar so, dass die noch vorhandenen elf ersten Koch'schen Platten einen Wiederabdruck erfuhren, während an Stelle der dreizehn verlorenen die Koch'schen Tafeln in Lichtdruck hergestellt wurden. Es lässt sich nicht läugnen, dass ein starkes kunstgeschichtliches Interesse dieses System der Publication begleitet: Koch, den grossen Erneuerer der Landschaftsmalerei unmittelbar in der Schule Carstens' zu sehen, ihn als Dolmetsch Carstens'scher Intentionen auf solchem Gebiete kennen zu lernen. Die aus der Sachlage geschöpfte Bemerkung Riegel's, die zugleich Richtigstellung irrthümlicher Urtheile ist: »nicht Carstens als Landschafter wurde durch Koch ergänzt, sondern Koch als Landschafter erhielt durch Carstens Richtung und Weg gewiesen, auf denen er gross und epochemachend wurde« ist eine kunstgeschichtliche Thatsache, die schärfer als bisher betont werden sollte. Sehen wir aber davon ab, verlangen wir die möglichst vollkommene und lautere Wiedergabe Carstens'scher Formgedanken, so kann man die Bedenken gegen die Wiedergabe der Koch'schen Stiche nicht unterdrücken. Dass die Koch'schen Stiche hinter den im Kopenhagener Museum aufbewahrten Carstens'schen Zeichnungen stark zurückstehen, haben nicht bloss Fernow und von Alten empfunden, sondern auch der Herausgeber selbst. Man muss diese Empfindung theilen, selbst wenn man noch nicht das Glück hatte, die Originalzeichnungen vor Augen gehabt zu haben; schon der Vergleich mit den Müller'schen Stichen der beiden ersten Bände fällt sehr zu deren Gunsten aus. Die Umrisse sind oft allzu kräftig, schwer und leblos, die Zeichnung der Musculatur zu aufdringlich und trocken. Man muss sich öfters mit Hilfe der Intuition der Carstens'schen Linienzüge bemächtigen. Dagegen verdient freilich die im Carstens'schen Sinne etwas detaillirter ausgeführte Landschaft namentlich auf den Tafeln 7, 9, 10, 11, 12 volle Bewunderung. Nun vielleicht findet der um die Popularisirung unserer modernen classischen Meister so hochverdiente Verleger noch einmal den Muth, die Carstens'schen Originale in neuen Stichen vorzulegen. In jedem Falle verdient er und der Herausgeber H. Riegel den wärmsten Dank aller Kunstfreunde für die Vollendung der Ausgabe der Carstens'schen Meisterschöpfungen. *J.*

Moritz von Schwind's Wandgemälde im Schloss Hohenschwangau. Sechsundvierzig Compositionen nach den Aquarellentwürfen in Kupfer gestochen von Julius Naue und Hermann Walde. Mit erläuterndem Text. Leipzig, Verlag von Alphons Dürr, 1885.

In den »Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte«, welche die Schüler Springer's ihrem Lehrer und Meister als Festgabe darbrachten, hat Dr. A. Dürr unter dem Titel »Ein halbvergessenes Werk von Schwind« die Aufmerksamkeit auf dessen Entwürfe für die Fresken des Schlosses Hohenschwangau hingelenkt. Nun liegt als kostbare Gabe eine Publication derselben vor. Die Aquarellentwürfe waren schon zu Lebzeiten Schwind's verschollen, gerettet sind nur die Durchzeichnungen, welche Schwind's Schüler, Julius Naue, von den durch Schwind eigenhändig von den Aquarellen genommenen Pausen gemacht hatte. Der einleitende Text, den wir wohl sicher Dr. Dürr verdanken, unterrichtet in genügender Weise über die Geschichte dieses Cyclus, über die künstlerische Bedeutung desselben, über seine stofflichen Vorwürfe. Hier bleibt nur zu sagen, dass diese Aquarellentwürfe eine ganze und volle Offenbarung des Schwind'schen Genius gewesen sein müssen. Der wundersame Wohllaut der Linien, der Schwind eigen, spricht in voller Klarheit und Kraft aus diesen Stichen zu uns; die Darstellungen zur Renaldo- und Armida-Episode aus Tasso's Befreitem Jerusalem (Taf. 9—14) sind dafür die vollgültigsten Beweise. Hier auch die ganze Kraft seiner Phantasie, die uns so widerstandslos in seinem Märchenreich heimisch zu machen vermag. In dem Cyclus von der Geburt Karls des Grossen (Taf. 19—23) tritt uns dieser Märchenzauber gepaart mit aller Kraft und Tiefe der Empfindung entgegen. Die Waldwildniss-Idylle auf Taf. 19 ist von so elementarer Naturlyrik erfüllt, wie nur ein Gedicht Eichendorff's. Dann der Jagdzug Pipin's (auf Taf. 20), das Zusammentreffen Pipin's mit Bertha und die Hauptszenen der herrlichen Liebesidylle (auf Taf. 21), endlich der lustige Einzug auf Taf. 22, in welchem das im Walde geborne Knäblein Karl den Mittelpunkt bildet! Ausser diesen beiden Cyclen behandeln noch dreizehn Compositionen die Wilkina-Sage (Taf. 1—8), fünf die Brautwerbung des Langobardenkönigs Antharis (Taf. 15—18), sieben (Taf. 24—27) geben Darstellungen aus dem Ritterleben im Mittelalter und zwei (nicht zur Ausführung als Wandgemälde gekommene) führen Motive, die aus der Edda geschöpft sind, vor. Die Stiche von Naue und Walde geben den Wohllaut der Linien, die Kraft und wieder die Zartheit der Schwindischen Zeichnung ohne Abbruch wieder.

Die städtische Gemäldegalerie in Harlem. — Die Gemälde des königl. Museums im Haag. — Neue Photographiewerke von Ad. Braun & Cie., Dornach i. E. & Paris 1885.

Im Jahre 1875 wurde die Galerie im Haag durch die Firma Braun veröffentlicht. Sie stellte damals die höchste Leistung photographischer Reproduction dar. Jetzt ist die erste Lieferung der neuen Ausgabe erschienen und wenn wir nun einen Vergleich ziehen, so staunen wir, in welchem Grade die Machtsphäre der photographischen Technik erweitert wurde. Rembrandt's Simeon im Tempel und seine Anatomie bringen diesen Fortschritt am klarsten

vor Augen. Noch im tiefsten Helldunkel kommt die Zeichnung mit voller Bestimmtheit und Klarheit zur Erscheinung. Um so stolzer darf die Firma Braun auf diese Fortschritte der Technik sein, weil sie selbst im Wesentlichen der Träger der Fortentwicklung geworden ist. Die erste Lieferung der Publication der Haager Galerie bringt 27 Blätter. Den begleitenden Text schrieb Victor von Stuers im Haag. Von der Publication der Harlemer Stadtgalerie ist bereits die erste Hälfte — 24 Blätter — erschienen. Frans Hals, in dessen Meisterschöpfungen der Schwerpunkt dieser Galerie liegt, ist gleich in der ersten Hälfte glänzend vertreten. Es seien nur erwähnt sein prächtiges Regentenbild des Elisabethhospitals, mit den Detailaufnahmen dazu, sein Porträt der Cornelia van der Meer und sein Gastmahl der Offiziere des Schützencorps des hl. Georg. Interessant ist eine bei Aufnahme dieser Galerie besonders vortretende Eigenthümlichkeit: der Wechsel des Tons im Anschluss an den dominirenden Ton in dem betreffenden Gemälde. Man vergleiche z. B. das Porträt der Cornelia van der Meer mit dem Fahnenträger aus dem Gastmahl der Schützenoffiziere und damit wieder den Heerzug der Offiziere des Schützencorps des hl. Adrian von Bartholomeus van der Helst. So überrascht uns die Braun'sche Firma abermals mit einer technischen Neuerung, durch welche die photographische Reproduction zu einem immer treueren Dolmetsch nicht bloss der Zeichnung, sondern auch der malerischen Eigenthümlichkeiten des betreffenden Werkes gemacht wird. Den Publicationen der Galerien im Haag und Harlem wird die der Galerie von Amsterdam sofort folgen.

Die neueste Litteratur über die alte holländische Malerei.

A. D. D. Vries, A. Bredius und **S. Muller,** Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht 1885.

A. Bredius, Catalogus van het Rijksmuseum van Schilderijen te Amsterdam 1885.

O. Granberg, Sveriger Privata Tafvelsamlingar I. Stockholm 1885.

Die drei Kataloge, welche ich hier zusammenfasse, verdienen nach den mancherlei neuen Daten über Künstler und dem reichhaltigen kritischen Material über Kunstwerke nicht nur als Kataloge, sondern in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Malerei im Allgemeinen besprochen zu werden. Ihr Schwergewicht liegt, obgleich in den betreffenden Sammlungen vereinzelte Gemälde aller Schulen vertreten sind, in der holländischen Schule; und dieser haben daher die Verfasser auch ihre besondere Sorgfalt angedeihen lassen.

Der mit Benutzung von Notizen des verstorbenen A. de Vries und von S. Müller durch Bredius abgefasste Katalog des Museum Kunstliefde in Utrecht enthält eine ausführliche Besprechung der an Zahl und allgemeinem Kunstwerthe nicht gerade bedeutenden, wohl aber für die Kunstgeschichte namentlich der Stadt Utrecht in mancher Beziehung interessanten Galerie. Bei dieser Bedeutung für die Utrechter Schule war es ein glücklicher Gedanke der Verfasser, durch ausführliche biographische Notizen den Katalog gewissermassen zu einem Handbuch dieser in mancher Richtung scharf ausgeprägten localen Schule der holländischen Malerei zu machen. Für die Geschichte derselben wird der Katalog unentbehrlich durch die Fülle neuen

Urkundenmaterials, welches die drei rühmlichst bekannten Forscher dafür zusammengebracht haben. Um einen Begriff der Reichhaltigkeit dieses Materials zu geben, will ich wenigstens die bedeutendsten Maler, über welche neue Daten beigebracht sind, namhaft machen. Es sind dies der Architekturmaler Daniel de Blieck († 1679 zu Middelburg), Ferdinand Bol, Jan Gerritsz van Bronchorst, Jan van Bijlaert, Abraham van Cuijlenborch, Jacob Gillig († 1701), Johannes van Haensbergen (geb. 1642), Paulus van Hillegaert (geb. 1595), Willem van Honthorst, Johann van Kessel (1641—1680), Thomas de Keyser, Jacob Fransz van der Merck, Paulus Moreelse, Dirck Wijntrack († 1678 im Haag), Joris van der Hagen u. a.

Bei dem Katalog des Amsterdamer Rijksmuseums von A. Bredius, von welchem wenige Monate nach der Eröffnung des Neubaues schon eine zweite Auflage und eine französische Uebersetzung erschienen sind, hatte der Verfasser ein ganz anderes Ziel vor Augen. Einem grossen Publicum soll zu rascher Orientirung ein kritisches Verzeichniss der Bilder in die Hand gegeben werden. Desshalb sind die Beschreibungen der Bilder auf den Titel und die Grössenangabe beschränkt, die Biographien der Maler auf Daten und Ort von Geburt und Tod, Angabe des Lehrers und der Hauptorte der Thätigkeit; desshalb ist auch zur Erinnerung ein flüchtiges Abbild von einer Reihe der berühmten Meisterwerke durch Zinkographien nach flotten Zeichnungen von C. L. Dake dem Verzeichniss beigegeben. Bredius hat durch einen solchen Katalog nicht nur eine empfindliche Lücke ausgefüllt, solange ein officieller Katalog noch aussteht: ein solcher kurzer Führer wird stets ein Bedürfniss bleiben.

Einen besonderen Werth für die Kunstgeschichte erhält auch dieser Katalog wieder durch eine Reihe von Daten, welche Bredius hier nach neuesten Funden in den holländischen Archiven zum ersten Male veröffentlicht. Für Aart van der Neer (Amsterdam 1603—1670), Frederick de Moucheron (geb. 1636 oder 1637 zu Emden), Emanuel Murant (geb. 1622 zu Amsterdam), Jan Lievens (begraben zu Amsterdam 8. Juni 1674), Johann Lingelbach (geb. 1623), Philips de Koninck (begraben 4. October 1688 in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam), Cornelis Ketel († 1616), Dirck van Santvoort (Amsterdam 1610—1680) u. a. holländische Maler finden wir irrthümliche alte Angaben über ihre Lebenszeit richtig gestellt oder überhaupt zum ersten Male festgestellt. Wie rüstig und mit welchem Erfolge Bredius in seiner Durcharbeitung der holländischen Archive vorwärtsschreitet, davon bekommt man einen Begriff, wenn man schon in diesen in Zwischenräumen von 1 bis 2 Monaten erschienenen Auflagen jedesmal verschiedene neue wichtige Daten entdeckt.

Ein Werk ganz anderer, ganz eigener Art ist O. Granbergs Katalog der Privatgalerien alter Gemälde in Schweden. Granberg hat sich vor kurzer Zeit durch seine Monographie über den ältern Pieter Molin als Kunsthistoriker in vortheilhafter Weise eingeführt. Diese neue, viel umfangreichere Arbeit, deren erstes Heft vorliegt, ist in ihrer Art geradezu mustergültig und könnte bahnbrechend wirken, wenn sie nicht durch die Wahl der schwedischen Sprache auf einen sehr kleinen Leserkreis ausserhalb Schwedens

beschränkt wäre. Ein so vollständiges Inventar der Schätze alter Gemälde im Privatbesitz, wie es Granberg für Schweden bietet, ist nämlich bisher noch in keinem Lande auch nur angestrebt worden. Dabei hat Granberg in der Beschreibung der Bilder, in Angabe der Inschriften und Daten (meist in Facsimile), in der kritischen Bestimmung der Künstler und in den biographischen Excursen über dieselben an seine Arbeit die Anforderungen gestellt, welche die Verfasser der ausführlichsten Kataloge grosser öffentlicher Galerien in neuester Zeit zu erfüllen bestrebt gewesen sind. Selbst für ein Land wie Schweden, welches verhältnissmässig nicht besonders reich ist an Kunstschätzen, ist eine solche Ausbeute von grossem allgemeinen Werthe für die Geschichte der Kunst. Aehnliche Arbeiten über die Privatsammlungen in Deutschland und den Niederlanden oder gar in Frankreich und England würden eine ganz neue Basis für die kritische Behandlung der Geschichte der Malerei geben, bei welcher jetzt der einzelne Forscher im wesentlichen auf die eigenen flüchtigen Notizen beschränkt ist, die er in den von ihm besuchten Sammlungen meist unter den ungünstigsten Bedingungen, zu machen im Stande war.

Uebrigens beweist bereits dieses erste Heft, dass Schweden weit mehr Kunstschätze im Privatbesitz birgt, als man gewöhnlich zu glauben pflegt. Schon die vor ein paar Jahren in Stockholm veranstaltete Ausstellung alter Gemälde im Privatbesitz, welche wohl den Anstoss zu Granberg's Arbeit gegeben hat, und über die ich früher berichtet habe, hatte die Aufmerksamkeit auf verschiedene dieser Privatsammlungen gerichtet. Aus dem vorliegenden Inventar sehen wir, dass die Sammlungen noch viel zahlreicher sind, als die dort vertretenen annehmen liessen, und dass auch in letzterer ausser den ausgestellten Bildern noch manche ebenso schätzenswerthe Stücke im Privatbesitz vorhanden sind. Ueber Bedeutung und Zahl der Sammlungen und der darin vertretenen Meister behalte ich mir das Urtheil bis zum Abschlusse der Arbeit vor. *W. B.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Manuel de l'amateur d'estampes par **M. Eugène Dutuit.** Introduction générale (première partie). Paris et London 1884, VIII et 308 p. gr. 8° et 35 planches.

Der Verfasser will mit seinem Werke ein brauchbares Handbuch für Kupferstich-Liebhaber schaffen. Es ist und wird stets ein schwieriges Unternehmen bleiben, von diesem Standpunkte aus eine richtige Auswahl des für den Liebhaber Wissenswerthen und Nothwendigen zu treffen. Je nachdem nämlich dieser selbst schon seine Kenntnisse mehr oder weniger ausgedehnt und vertieft hat, wird er in einem solchen Handbuch mehr oder weniger Belehrung suchen, und wird es ihm auch mehr oder weniger genügen. Gerade in der Kupferstichkunde ist dies um so schwieriger, als die meisten Liebhaber zugleich auch eifrige Sammler sind. Mit Rücksicht auf das Bedürfniss dieser hat sich nun in der Kupferstichlitteratur eine besondere Art von Handbüchern herausgebildet, die nicht, wie in den anderen wissenschaftlichen Disciplinen, eine gedrängte darstellende Uebersicht über die Entwicklung der graphischen

Künste bieten, sondern ein Compendium eines alle Perioden und Schulen umfassenden Kataloges sind. Ich will nur auf das verbreitetste und jedem Sammler wohl bekannte Buch dieser Art, auf das von Heller begründete und von Andresen fortgeführte »Handbuch für Kupferstichsammler«, zu welchem vor Kurzem ein von Wessely bearbeitetes Supplement erschienen ist, hinweisen. In die Reihe der Bücher dieser Art tritt nun auch das Werk von Dutuit. Es ist auf mehrere Bände berechnet. Von der vierten Abtheilung sind zwei Bände schon früher (1881 und 1882) erschienen und in dieser Zeitschrift besprochen worden (s. Bd. 5 p. 339 und Bd. 6 p. 206). Während das Buch von Andresen ohne Rücksicht auf Schulen oder Perioden durchaus alphabetisch nach den Namen der Künstler angeordnet ist, theilt Dutuit seinen Stoff zunächst nach den verschiedenen Kunstschulen ab, innerhalb welcher er dann gleichfalls alphabetisch nach den Namen der Künstler vorgeht. Von den beiden früher erschienenen Bänden war wenig Gutes zu sagen. Derart angelegte Handbücher entsprechen eben heutzutage, wo auch die Kupferstichkunde als ein Zweig der allgemeinen Kunstgeschichte eine streng wissenschaftliche Behandlung erfährt, keinem allgemein gefühlten Bedürfnisse. Sie sind nicht Fisch und nicht Fleisch und haben höchstens für unkundige Sammler noch einen Werth. Man kann darum an sie auch nicht jenen streng kritischen Massstab anlegen, wie etwa an einen wissenschaftlichen Katalog. Dutuit's Werk ist aber auch für ein brauchbares Handbuch viel zu umfangreich angelegt und viel zu kostspielig.

Ein theilweise etwas anderes Bewandtniss hat es mit dem vorliegenden ersten Band. Er soll dem Plane nach als Einleitung zu dem ganzen Werke dienen und soll den Liebhaber und Sammler der graphischen Künste über die Erscheinungen des ältesten Bilddruckes orientiren. Aber er bringt theils mehr, theils weniger, als man nach der ganzen Anlage des Werkes erwarten möchte. Mehr hat der Verfasser dadurch geleistet, dass er über einige der wichtigsten Wiegendrucke des Holzschnittes, über die hervorragendsten Blockbücher des 15. Jahrhunderts, die gesammte bestehende Litteratur zusammenfassend und den Gegenstand nach dem heutigen Stand der Forschung fast vollständig erschöpfend, gehandelt, ja öfters nicht unbedeutende eigene Studien angestellt und so die Wissenschaft auf diesem sehr schwierigen Gebiete selbstständig um ein Stück weiter geführt hat. Freilich werden manche der neuen Aufstellungen des Verfassers nicht ohne Weiteres angenommen werden können. Zu wenig hat er hingegen über die ältesten Einzeldrucke sowohl des Holzschnittes wie des Kupferstiches vorgebracht, um den Liebhaber wirklich zu orientiren.

Sehen wir uns nun zunächst den Inhalt des Buches näher an.

An der Spitze steht eine Abhandlung über die ältesten datirten Blätter des Bilddruckes. Nach ein paar ganz unzureichenden Worten über die ältesten undatirten Blätter werden die wenigen allgemein bekannten mit Jahrzahlen versehenen Stiche und Holzschnitte bis zum Meister von 1464 ganz kurz in chronologischer Reihenfolge angeführt (p. 1—4). Daran schliesst sich eine kritische Abhandlung über das berühmte, im Pariser Kupferstichcabinet befindliche Nielloblatt, die Krönung der Jungfrau Maria (p. 4—21), welches seit

Zani als ein Druck von der in Florenz erhaltenen silbernen Nielloplatte, einer Pax, die von Masso Finiguerra für die Kirche S. Giovanni im Jahre 1452 verfertigt worden sein soll, gehalten worden war. Genaue Vergleichungen, die der Verfasser nach einer vom Originale genommenen Photographie mit dem Pariser Abdruck durchgeführt hat, und eine nochmalige kritische Revision der auf die Pax bezüglichen, uns erhaltenen Nachrichten führten ihn zu dem doppelt merkwürdigen Resultate, einerseits dass sich der Abdruck mit der Originalplatte nicht in Allem und Jedem vollständig deckt, theils mehr, theils weniger Arbeiten enthält als jene, also nicht ein Abdruck von jener ist, und andererseits, dass von den älteren Nachrichten über die von Masso Finiguerra für S. Giovanni verfertigte Pax keine auf die uns erhaltene passt, so dass diese nicht als ein Werk des Masso Finiguerra beglaubigt erscheint. Das letztere ist zweifellos richtig und so mehr als fraglich, ob die Krönung der Jungfrau Maria überhaupt noch als ein Werk des Finiguerra angesehen werden kann. Was aber das erstere anbelangt, so scheint mir die Frage wohl noch nicht in jeder Richtung endgiltig und unumstösslich gelöst zu sein, so lange nicht auch die beiden erhaltenen Schwefelabgüsse mit zum Vergleiche herangezogen sein werden. Aber das Eine wird schon aus den beigegebenen Reproductionen, falls man sich auf sie verlassen kann, klar ersichtlich, dass der Pariser Abdruck nicht von der Florenzer Originalplatte abgezogen worden sein kann. Vermuthlich ist er nur von jener Copie abgezogen, deren Kupferplatte sich noch erhalten hat und die Referent vor einigen Jahren zu sehen Gelegenheit hatte.

Ganz belanglos sind die wenigen Bemerkungen über Blätter in geschrottener Arbeit (p. 22—26). Was der Verfasser zudem über zwei im Pariser Kupferstichcabinet befindliche Blätter, für deren Entstehungszeit Delaborde das Jahr 1406 zu erweisen gesucht hat, des Weiteren auseinandersetzt, hat er in der Vorrede in einer Note (p. IV) nach M. Lehr's Angabe bereits selbst richtig gestellt.

Der übrige Theil des Buches (p. 28—308) ist den zahlreichen und, wie die trotz der verhältnissmässig wenigen uns erhaltenen Exemplare doch noch jetzt nachweisbaren vielen Auflagen einzelner Werke zeigen, auch massenhaft verbreiteten Blockbüchern des 15. Jahrhunderts gewidmet. Sammler, Liebhaber und Gelehrte haben sich mit diesen Wiegendrucken des Holzschnittes und des Buchdruckes bereits vielfach und eingehend beschäftigt und eine umfangreiche Litteratur geschaffen. Aber die positiven Ergebnisse für die Wissenschaft stehen mit derselben in gar keinem Verhältnisse. Auch heute noch bilden sie ein Gebiet, das der Räthsel und Fragen in Menge enthält und für eine intensiv wissenschaftliche und methodische Durcharbeitung vom Standpunkte der Kunstgeschichte aus einen sehr dankbaren und in den Resultaten ergebnissreichen Stoff darbieten würde. Freilich würde viel Geld und Zeit dazu gehören, da es unumgänglich nothwendig erscheint, die kritischen Forschungen durchaus auf eigene Anschauung zu gründen. Ein Hilfsmittel, um derartige Studien mächtig zu fördern, ist uns heutzutage in den verschiedenen photochemigraphischen Reproductionsverfahren gegeben. Vielleicht findet sich auch einmal eine gelehrte

Gesellschaft oder ein Institut, das in richtigem Verständnisse für Lösung naheliegender Fragen diese sämmtlichen Wiegendrucke in gleichmässigen Facsimile-Reproductionen in grösserer Auflage und zu einem billigen Preise, so dass jede Bibliothek und Sammlung sie anschaffen könnte, zu einem Corpus der xylographischen Wiegendrucke zusammenfassen würde. Dann erst würde eine wissenschaftliche Durcharbeitung des Stoffes bedeutend erleichtert sein und dann erst würde es ohne allzugrossen Zeit- und Geldaufwand überhaupt möglich sein, die Frage vom kunsthistorischen Standpunkte aus zu lösen. Dazu ist es nämlich vor Allem nothwendig, die Originalausgaben von den Copien zu scheiden und dann die Filiation und Abhängigkeit der letzteren mit voller Sicherheit festzustellen. Dadurch erst wird man eine feste Basis gewonnen haben, von der aus man auch an die Lösung der Fragen über die Entstehungszeit, den Druckort und die Zugehörigkeit an bestimmte Kunstschulen oder einzelne Künstler wird herantreten können. Nach dieser kurzen Abschweifung kehre ich wieder zum Inhalt des vorliegenden Bandes zurück.

Unter den Blockbüchern an erster Stelle bespricht der Verfasser die Ars moriendi (p. 29—69). Er handelt sowohl über die xylographischen (p. 33 bis 52) als typographischen (p. 52—65) Ausgaben derselben und scheidet unter den ersteren zunächst die lateinischen von den deutschen und französischen, theilt die lateinischen wieder in drei Gruppen und weist ihnen sieben Ausgaben zu, beschreibt hierauf drei deutsche Ausgaben ausführlicher und erwähnt zugleich noch fünf Exemplare, die anderen Ausgaben anzugehören scheinen, schliesslich gibt er noch eine genauere Beschreibung der einzigen französischen, aber in Köln entstandenen Ausgabe. Von den in Deutschland bis zum Jahre 1520 hergestellten typographischen Auflagen unterscheidet und beschreibt Dutuit nicht weniger als achtzehn, erwähnt aber ausserdem noch die Nachrichten von drei Exemplaren, die keiner von jenen anzugehören scheinen. Von den drei holländischen Ausgaben handelt er nur summarisch, ausführlicher wieder über die eilf französischen, fünf italienischen und die eine spanische. Daran schliesst er eine Beschreibung der ohne Text erschienenen Folgen (p. 65—67) und in einem Appendix eine Bibliographie der von 1470 bis 1505 ohne die Holzschnitte gedruckten Ausgaben. Dieser Abschnitt enthält einige selbstständige Forschungen des Verfassers.

Weniger Selbstständiges kann er jedoch über das folgende Buch, die Armenbibel, bieten (p. 70—100). In Bezug auf die Classification der xylographischen, niederländischen Ausgaben reiht er einfach die Meinungen Heinecken's, Sotheby's und Berjeau's aneinander (p. 82—91), doch so, dass er die Unterscheidungsmerkmale der von den beiden letzteren aufgestellten Classen nicht genauer specificirt, sondern nur die bekannten Exemplare nennt, die jeder in die betreffende Classe eingereiht hat. Man muss daher, will man die Ausgabe irgend eines jenen Forschern unbekannt gebliebenen Exemplares bestimmen, stets auf ihre Werke selbst zurückgreifen. Auch über die deutschen xylographischen Ausgaben kann Dutuit nur auf Grund der bestehenden Litteratur referirend berichten (p. 91—95). Hingegen beruht das über die in Italien gedruckten uns erhaltenen Exemplare theilweise auf eigener

Anschauung (p. 95—96). Daran schliesst er eine Uebersicht über die deutschen und französischen typographischen Ausgaben (p. 97—99) und einige Bemerkungen über die Manuscripte (p. 100).

Sehr eingehend und, wie es scheint, auch genau beschreibt dann der Verfasser die sechs xylographischen Ausgaben der Apokalypse (p. 101—153). Er behält für die ersten fünf die von Sotheby aufgestellte Anordnung bei und fügt daran als sechste die jenem unbekannt gebliebene, nach dem zuerst bekannt gewordenen incompleten Exemplare des Klosters Göttweig sogenannte Göttweiger Ausgabe.

Gleich ausführlich ist der Abschnitt über die Historia seu providentia beatae virginis Mariae ex cantico canticorum (p. 155—177). Dutuit unterscheidet vier Ausgaben. Von dreien derselben verzeichnet er die genauen Unterschiede aus eigener Anschauung, nur betreffs der Beurtheilung der zweiten ist er auf Beschreibungen Anderer und auf ein unvollständiges Facsimile angewiesen. Referent ist in der Lage, diesen vier Ausgaben eine fünfte anfügen zu können. Das Nähere darüber sehe man am Schlusse des Referates.

Auf den Abschnitt über das Canticum canticorum folgt eine Abhandlung über das Exercitium super pater noster (p. 178—189) und die Beschreibung dreier Ausgaben desselben. Daran reiht der Verfasser einen Bericht über das Defensorium inviolatae virginitatis beatae virginis Mariae seu de generatione Christi (p. 190—197). Von diesem Buche weist er zwei xylographische und fünf typographische Ausgaben nach.

Am umfangreichsten ist der folgende Abschnitt über das Speculum humanae salvationis (p. 198—264). Die Frage über die chronologische Anordnung der ersten vier Ausgaben dieses Buches, worüber nicht weniger als sechs verschiedene Meinungen bestehen, die der Verfasser des Weiteren erörtert und in einer Tabelle (p. 220) zusammengestellt und ersichtlich gemacht hat, gab ihm Veranlassung, hier (p. 220—241) sein schon früher veröffentlichtes Essai über die Erfindung des Typendruckes einzuschalten, das in dieser Ausführlichkeit in das Buch sicher nicht passt. Indem es aber zudem für die Entscheidung der Frage auch gar nichts Neues und Wesentliches beibringt, hätte es füglich ohne allen Schaden weggelassen werden können. An diesen Excurs reiht er dann erst die Beschreibungen der übrigen zahlreichen Ausgaben des Speculum an (p. 247—264). Davon sind in Holland zwei, in Deutschland bis zum Jahre 1500 zehn und in Frankreich im Ganzen dreizehn erschienen, ein Beweis für die grosse Beliebtheit des Werkes.

Den Schluss des Bandes bildet eine kurze summarische Uebersicht über die übrigen Blockbücher und ihre Ausgaben im 15. und 16. Jahrhunderte. Der Verfasser theilt sie nach den Ländern, in welchen sie entstanden sind, auf. Der niederländischen Schule weist er zu die Geschichte vom heiligen Kreuze, das Figuren-Alphabet vom Jahre 1464, die sieben Hauptsünden und das Leben und Leiden Jesu Christi. Der deutschen Schule gehören an: die Ars memorandi, der Liber regum seu vita Davidis, die zehn Gebote für ungelehrte Leute, der Entkrist, das Leiden Jesu Christi, das Symbolum apostolicum oder Credo, der Todtentanz, die Fabel vom kranken Löwen, der Kalender des

Johann von Gmunden und jener des Johann von Königsberg, das Planetenbüchlein, das Salve regina, die Legende vom heiligen Meinrad, der Tod und das zukünftige Leben, die acht Schalkheiten, das geistliche und weltliche Rom, das Leben Jesu oder Betrachtungen aus dem neuen Testament, der Beichtspiegel, das Zeitglöcklein, der Mainzer Kalender und jener des Konrad Kacheloven und endlich die Kunst Ciromantia. In Frankreich ist nur ein einziges eigentliches Blockbuch entstanden, ein Kalender, von dem drei Ausgaben in je nur einem Exemplare bekannt sind. Ausser diesem beschreibt Dutuit noch folgende Einzelblätter: die neun Helden auf drei Blättern, die Ballade sur la mode des hauts bonnets und die Satire contre les bourdeurs et les bourderesses auf je einem Blatte.

Eine genaue und detaillirte Inhaltsangabe über die Blockbücher schliesst den Band ab.

In einem besonderen Hefte sind dem Buche beigegeben 35 Blätter heliotypische Reproductionen. Davon sind genommen dreizehn Blätter nach vier verschiedenen Ausgaben der Ars moriendi, sieben Blätter nach zwei Ausgaben der Biblia pauperum, drei Blätter nach drei Ausgaben der Apokalypse, sechs Blätter nach drei Ausgaben des Canticum canticorum und sechs Blätter nach zwei Ausgaben des Exercitium super pater noster. Die Reproductionen scheinen gut und genau zu sein. Leider hat der Verfasser nicht bei allen Blättern angezeigt, nach welchen Exemplaren sie hergestellt worden sind.

Wie man aus diesem Referate ersehen kann, repräsentirt sich das Buch in seinem Hauptinhalte als ein zusammenfassendes Werk über die Blockbücher des 15. Jahrhunderts und kommt so einem allgemein gefühlten Bedürfniss entgegen. Obwohl es den Gegenstand nichts weniger als abschliessend behandelt und sowohl in der Anlage als auch Durchführung mehrfache Mängel zeigt, wird es doch für längere Zeit seine Aufgabe ganz wohl erfüllen.

Der Verfasser kennt nur den geringeren Theil des bearbeiteten wissenschaftlichen Materiales aus eigener Anschauung. Die Litteratur, auf welcher er seine Arbeit zum grossen Theile aufbaut, ist vielfach unzuverlässlich und unwissenschaftlich. Die vorhandenen Beschreibungen der verschiedenen Ausgaben sind ungleichartig, ungenügend, oft auch ungenau. Es war so dem Verfasser nicht immer möglich, eine bestimmte Entscheidung zu treffen, und wenn er dennoch eine solche gefällt hat, dürfte sich manche mit der Zeit als unrichtig herausstellen. Zudem ist es gar nicht zweifelhaft, dass bei der grossen Zersplitterung des Materials dem Verfasser auch manches entgangen ist. Dieser Charakter des Ungleichmässigen, Ungenauen, Unbestimmten und Unfertigen der vorhandenen Litteratur haftet so auch dem Buche selbst in hohem Grade an.

Der Standpunkt, von dem aus das Buch bearbeitet erscheint, ist nicht der, welchen die Wissenschaft heutzutage, streng genommen, zu stellen berechtigt ist. Der Verfasser hat eigentlich keine kunsthistorische, sondern eine bibliographische Arbeit geliefert. Die von ihm befolgte Anordnung der verschiedenen Ausgaben ein und desselben Werkes nach Ländern und in chronologischer Reihenfolge beruht auf einem rein bibliographischen Princip. Die kunsthistorische Forschung verlangt die Anordnung sämmtlicher Ausgaben ein und desselben Werkes nur mit Rücksicht auf Originalität, Copie und Abhängig-

keit allein. Der Verfasser ist aber in Betreff seines Vorgehens insoferne zu entschuldigen, als er bei der Mangelhaftigkeit der vorhandenen Litteratur und der Unzulänglichkeit der eigenen Anschauung auf Grund der kunstgeschichtlichen Forschung sein Buch gar nicht hätte durchführen können. Doch ist er auch den kunstgeschichtlichen Fragen nicht aus dem Wege gegangen, sondern er wendet ihnen, soweit es ihm eben möglich ist, seine volle Aufmerksamkeit zu. Haben über ein und denselben Gegenstand mehrere Kunstforscher verschiedene Ansichten ausgesprochen, so stellt er sie fleissig nebeneinander, schliesst sich entweder der einen oder anderen an oder stellt ihnen wohl auch manchmal seine eigene abweichende Meinung gegenüber. So ist das Buch auch mit Bezug auf die kunstgeschichtliche Forschung sehr wohl geeignet, über den gegenwärtigen Stand der Blockbücher-Frage zu orientiren. Man kann darum dem Verfasser für sein Werk nur zum Danke verpflichtet sein, und das umsomehr, als er in einzelnen Fragen selbst Specialforschungen gemacht hat und zu manchen interessanten neuen Resultaten gelangt ist. Im Grossen und Ganzen genommen ist das Buch aber doch nur ein lebhafter Weckruf für Kunsthistoriker vom Fach, die Lösung der für die Kunstgeschichte so eminent wichtigen Blockbücher-Frage einmal von ihrem Standpunkte aus in streng wissenschaftlicher und methodischer Weise in Angriff zu nehmen und zunächst die Specialforschung auf dieses Gebiet zu lenken. Es gibt da auch für diese noch Manches aus dem Vollen zu schöpfen, gewiss eine viel lohnendere Arbeit, als auf bereits vollständig abgeernteten Feldern liegengebliebene Halme aufzulesen.

Im Anschlusse an dieses Referat folgt die oben versprochene Beschreibung der in dem gut und vollständig erhaltenen Exemplare der Albertina repräsentirten Ausgabe des Canticum canticorum, insoweit mit den von Dutuit reproducirten Blättern der 7., 8. und 15. Platte der dritten Ausgabe (Planche Nr. XXV—XXX) eine Vergleichung durchgeführt werden konnte. Sie steht der von Dutuit beschriebenen dritten Ausgabe sehr nahe, jedenfalls näher als die Dutuit'sche vierte zu seiner dritten. Die eine ist eine ziemlich getreue und genaue Copie der anderen. Die Unterschiede sind verhältnissmässig gering und wenig in die Augen fallend. Auf der Platte 7 treten unter Anderem folgende markante Abweichungen hervor: Am Kleide Christi sind im Exemplare der Albertina unten rechts die zwei, an den Boden anstossenden Falten schraffirt, in der dritten Ausgabe Dutuit's nicht; desgleichen sind sämmtliche Mantelfalten Marias rechts, von der linken Hand abwärts, gleichwie in der ersten Ausgabe, schraffirt, in der dritten sind sie sämmtlich, bis auf die gerade unter dem rechten Handgelenke befindliche, unschraffirt. Noch viel geringer und weniger hervortretend sind die Unterschiede in der Platte 8: Zwischen dem Mantel Christi und dem Spruchbande ist im Exemplare der Albertina, wie in der ersten Ausgabe, die Terrainstufe durch zwei parallele Linien deutlich ausgedrückt, während in der dritten Ausgabe Dutuit's die Stufe dadurch undeutlich erscheint, dass die obere Kantenlinie fehlt und so die senkrechten Schraffen ganz unmotivirt dastehen. Die Terrainstufe rechts, anstossend an die zunächst hinter Maria stehende Frau, ist durch drei horizontale Linien

gebildet, in der dritten Ausgabe Dutuit's durch vier. An der rechten Hand Christi sind die vier Finger deutlich ihrer ganzen Länge nach zu unterscheiden, in der dritten Ausgabe nur drei und dergleichen Kleinigkeiten mehr. Etwas auffallender sind die Unterschiede auf der Platte 15. Der bedeutendste besteht darin, dass im Exemplare der Albertina in der oberen Hälfte rechts der Raum zwischen dem Spruchband und der Einfassung, sowie in der ersten und vierten Ausgabe, horizontal schraffirt ist, während in der dritten Ausgabe Dutuit's die Schraffirung gänzlich fehlt, und dass in der unteren Hälfte, in dem die beiden Pfeiler verbindenden, an die obere Einfassung anstossenden Bogen, entsprechend der ersten und vierten Ausgabe, der breitere obere Streifen schraffirt ist, während die dritte Ausgabe den schmäleren unteren Streifen schraffirt zeigt.

Da in diesen drei verglichenen Blättern das Exemplar der Albertina, wie man sieht, in mehreren Einzelheiten der Dutuit'schen ersten Ausgabe näher steht als seine dritte und in ihm die Zeichnung der ersten Ausgabe correcter und vollständiger wiedergegeben erscheint als in der dritten, so ist es höchst wahrscheinlich, dass die durch dieses Exemplar repräsentirte Ausgabe als Original-Vorlage für die dritte wird angesehen und also vor diese wird gesetzt werden müssen, obwohl sie in der technischen Durchführung etwas inferiorer erscheint. Ein ganz sicheres Resultat wird sich wohl erst aus einer genaueren Vergleichung zweier vollständigen Exemplare gewinnen lassen. Der Vollständigkeit halber sei noch bemerkt, dass das Exemplar der Albertina mit dem Reiber und schwarz gedruckt ist, und dass regelmässig je eines von zwei aufeinander folgenden Blättern das Wasserzeichen eines kleinen gothischen p mit einem kleinen Kreuzchen darüber trägt.

Die Albertina besitzt noch an Blockbüchern ausser dem berühmten unvollständigen Entkrist mit geschriebenem Text eine defecte Ars moriendi, Ausgabe D nach Dutuit (p. 43), und zwei unvollständige Exemplare von einer und derselben Ausgabe der Biblia pauperum. Die Ars moriendi, einseitig bedruckt, hat zwar sämmtliche Bilder, aber nur die ersten drei Blätter Text; von der Biblia pauperum fehlen in dem einen Exemplar die Blätter 7 und 8, in dem andern die Blätter 1—4 und 32—40. Sie seien der Aufmerksamkeit späterer Forscher empfohlen.

Wien. *Simon Laschitzer.*

Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern. Berlin, Franz Lipperheide. Lief. 1—5. (Vollständig in 10 Lieferungen.) Grossfolio.

Es ist kein Zweifel, dass die technische Behandlung des Holzschnittes heute eine nie vorher vorhanden gewesene Virtuosität erreicht hat, ebensowenig zweifelhaft, dass gerade Deutschland in solcher Virtuosität hervorragt. Alle Kupferstich-, Radir- und Zeichenmanieren werden heute nachgeahmt; und doch soll der Holzschnitt, und zwar besonders der deutsche Holzschnitt, einer wegweisenden Mustersammlung bedürfen? In der von dem Herausgeber der Sammlung angedeuteten Weise ganz gewiss. Es handelt sich hier nicht um den Holzschnitt, der rein künstlerischen oder rein didaktischen Absichten nachgeht, sondern um jenen, der in lebendiger Weise die Chronik der Zeit

begleiten soll, also um den Holzschnitt, wie er die Menge periodischer Zeitschriften auszustatten hat. Kein Zweifel, hier stehen die deutschen illustrirten grossen Zeitschriften — mit wenigen Ausnahmen — hinter denen von entsprechender Bedeutung in England und selbst Nordamerika und Frankreich (Italien weist auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste vollständigen Bankrott auf) zurück. Die Ursachen werden in der Einleitung richtig hervorgehoben. Es fehlt an tüchtigen und dabei rasch componirenden Zeichnern für den Holzschnitt; so nährt man sich von ewiger Reproduction; man bringt in guten Facsimileschnitten irgend ein gerade für einige Wochen in Mode gekommenes Genrebildchen oder Statuettchen oder man geht noch weiter und reproducirt nach billig erworbenen Clichés ein beliebtes ganz bekanntes Gemälde der Vergangenheit. Illustrirt man aber die Chronik der Zeit, so kommt die Illustration (falls sie nicht Sudelei ist, wie z. B. in dem illustrirten Extrablatt Weltblatt u. s. w.) bedenklich nachgehinkt, weil der auch hier zur Anwendung gekommene sauber ausgeführte Facsimileschnitt auch eines grossen Zeitraumes zur Herstellung bedarf. Der englische Holzschnitt dagegen, der hier in erster Reihe in Betracht kommt, fordert allerdings, wenn er höheren Anforderungen entsprechen soll, einen künstlerisch frei nachschaffenden Xylographen, ist aber nicht bloss in weit kürzerer Zeit herzustellen, sondern auch in der Wirkung viel charakteristischer und packender. Die stark mit Weiss aufgehöhten Tuschzeichnungen englischer Zeichner finden in der breiten kräftigen Strichführung des Holzschneiders den entsprechenden Ausdruck. Der nordamerikanische Holzschnitt wandelt auf gleichen Bahnen und der französische strebt nach gleicher Kraft und Wirkung. Man sehe z. B. von den veröffentlichten Blättern Pyle-Froment, Conferenz mit den Colonisten (The Graphic 1883), E. A. Emslie-Froment: Gruben-Explosion (The Illustrated London News 1882), Ch. F. Ulrich-Heinemann: Die Glasbläser (Harper's Weekly 1883), Chelmonski-Lepère: Tanz der Bettler und Bauern (Le Monde Illustré 1884), Overend-Jackson, Sinken der Daphne (The Illustr. London News 1883) oder Pyle-Zimermann: Am Valentinstage (Harper's Weekly 1883), wo die realistische flotte Behandlung einer rein poetischen Wirkung durchaus nicht im Wege steht. Zwei Holzschnitte Ad. Mentzel's, P. Meyerheim's Schnitt Ameisenbär zeigen den prächtigsten Bund zwischen kräftiger Wirkung und wahrhaft künstlerischer Durchführung. Einen unmittelbaren Versuch dagegen, die Gesetze des englischen Holzschnittes auf den deutschen zu übertragen, zeigt Franz Skarbina's London im Morgengrauen (Illustrirte Frauenzeitung 1885), jenes Künstlers, der hervorragenden Antheil an der Herausgabe der »Mustersammlung« genommen hat. Es ist uns klar, dass diese Mustersammlung wahrscheintlich manche Halbtalente dazu führen wird, ihre Unfähigkeit, richtig und naturwahr zu zeichnen, für flotte englische Manier zu halten; solchen Missverständnissen wird jede Absicht leicht unterliegen können. Immerhin aber darf man hoffen, dass der Apell, welchen diese Mustersammlung an die Illustratoren richtet, nicht ganz ohne günstige Nachwirkung bleiben wird — nämlich für die Illustration periodischer Zeitschriften — was nochmals betont sei. *J.*

Kunstindustrie.

Molinier, E., Dictionnaire des Emailleurs, depuis le moyen-âge jusqu'à la fin du 18e Siècle. Ouvrage accompagné de 67 marques et monogrammes. Paris, Rouam, 1885. kl. 8°.

Das Buch kündigt sich durch den Kopftitel: »Guides du collectionneur« als erster Band einer Reihe ähnlicher Handbücher an. Es bringt in alphabetischer Anordnung die Namen der wichtigsten Emailarbeiter vom Mittelalter bis zur Empire-Zeit mit Daten über Lebenszeit, knappen Angaben über Arbeiten, gelegentlich Marken oder ausführlichen Bezeichnungen in Facsimile.

Das Gegebene genügt meist zur ersten Orientirung über den Meister; bei den Malern von Limoges, überhaupt französischen Emailleuren sind die Angaben etwas ausführlicher. Eine ganz kurze Einleitung orientirt über die verschiedenen Arten des Emails, Geschichte etc. In zwei Anhängen ist der »Versuch einer Bibliographie« der Geschichte des Emails und ein Verzeichniss öffentlicher und privater Sammlungen gegeben, in denen sich Emails finden. Es ist ein recht verdienstvolles Büchlein, welches erklärlicherweise in den folgenden Auflagen erheblich verbessert werden wird und kann. Der Verfasser, dessen Kenntniss des behandelten Gebietes weit umfassender ist als man gemeinhin bei französischen Autoren voraussetzt, dem auch die meisten Sammlungen Europas durch eigene Anschauung bekannt sind, lehnt es selbst ab, den Stoff irgendwie erschöpfend behandelt zu haben. Namentlich für die späteren Jahrhunderte werden sich von Specialisten, d. h. in diesem Fall Privatsammlern, viele Nachträge finden lassen.

Mit Recht hat der Verfasser die Goldschmiede, die uns durch ihre Werke als Emailleure beglaubigt sind, in sein Alphabet aufgenommen; für die deutschen Meister sind auch hier Nachträge leicht beizubringen, obwohl die Grenze des hier Aufzunehmenden sehr schwierig zu ziehen ist. Einen Irrthum bezüglich eines anonymen Emailleurs (CD D F pag. 17) hat Marc Rosenberg bereits nachgewiesen. Wenn ich im Folgenden einige Nachträge gebe, so soll damit nicht die Unvollständigkeit des Buches belegt werden; im Gegentheil würden derartige Beiträge auch von anderen Seiten sehr erwünscht sein, um das Buch immer vollkommener zu gestalten. Was ich im Folgenden gebe, sind gelegentliche Funde und Notizen; auf die Goldschmiede ist dabei nicht Rücksicht genommen. Der Bequemlichkeit halber ist die alphabetischeAnordnung beibehalten.

Blesendorf, Elisabeth. † Anfang 18. Jahrhunderts in Petersburg.

Blesendorf, Samuel, Bruder der Vorigen, Hofkupferstecher, malte Email. † 1706 zu Berlin.

Brecheisen, J., Miniatur- und Schmelzmaler aus Wien, hielt sich 1748 in Berlin auf, dann in Kopenhagen, zuletzt in Wien.

Chodowiecki, Gottfried, Bruder von Daniel Ch., geb. 1728 zu Danzig, Miniatur- und Emailmaler. † 1781 zu Berlin.

Duve, J. F., lebte in Kopenhagen. Mitte 18. Jahrhunderts (vgl. Schrader).

Fromeri, Peter, aus Sedan, kam 1688 nach Berlin. † 1738. Eigentlich Büchsenmacher und Eisenarbeiter, malte er auch Email. (Arbeiten in Berlin bei Lady Schreiber.)

Gipfel, Gabriel, aus Nürnberg(?), arbeitete Anfang 17. Jahrhunderts für den kursächsischen Hof.

Gladehals, Julius, † 1617 als kurfürstlicher Hofgoldschmied zu Berlin; er fertigte Kleinodien mit Email und zeichnete IG (Nicolai).

Mattheus Mini Pagliai de Senis fecit, zeichnet ein Goldschmied des 15. Jahrhunderts einen Kelch mit translucidem Email im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Meyr, deutscher Emailmaler. Ein kleines Portrait in Weimar, von mittlerer Qualität, bezeichnet: Meyr f. 1713.

Meytens, Martin van, in Wien, 1695—1770, Schüler von Ch. Boit, stammt aus dem Haag.

Priester, J. J., lebte im 18. Jahrhundert in Augsburg und lieferte vorzügliche Arbeiten.

Schrader, Hans Jacob, in Kopenhagen. Zeichnet auf einer Platte in Weimar: Hans Jacob Schrader, Hafn. den 22. März A. 1760 (auf derselben steht noch J. F. Duve pinxit). Ein anderes Stück von Schrader, datirt 1753, in Braunschweig.

Im Litteraturnachweis fehlt Bucher's Behandlung des Emails in der Geschichte der technischen Künste; in den Sammlungen: das Beuth-Schinkel-Museum in Berlin, die Museen in Weimar und Schwerin.

Thienpondt, Carl Friedrich, geb. 1720 zu Berlin, »lernte bei A. Pesne, wählte aber hernach die Miniatur- und Schmelzmalerei. Er ging nach Dresden und von da nach Warschau« (Nicolai).

Wolfsburg, Carl Ferdinand von W. und Walldorf; scheint ein vornehmer Dilettant aus einem schlesischen Adelsgeschlecht gewesen zu sein, der Porzellan (im Kunstgewerbemuseum zu Berlin) und Email (in Weimar) malte. Er zeichnet 2 vorzügliche kleine Portraits in Weimar: »Charles Ferdinand d. W. et W. eques fecit 1732« und »Carolus Ferdinandus de W. et W. eques Silesiae igne confecit 1733«. *A. P.*

Museen. Galerien. Kataloge.

Le Musée de Cologne par **Émile Michel.** (Bibliothèque des Musées.) Paris, J. Rouam, 1884.

Emil Michel, der in deutschen Galerien so trefflich Bescheid weiss, eröffnet mit diesem Werkchen eine Sammlung von Führern durch die wichtigsten Museen. Er giebt in der Einleitung über die hervorragenden Bauten Kölns Bescheid, um dann sofort der Schilderung der Galerie sich zuzuwenden. Selbstverständlich wird nicht jedes einzelne Werk besprochen, sondern nur jene, welche für die Darlegung des Entwicklungsganges der Hauptmeister oder Schulen von Bedeutung zu sein scheinen. Der Sachlage gemäss wird darum auch nur die Kölner Schule besonders ausführlich behandelt. Die Litteratur, welche die Grundlinien für die Geschichte der Schule giebt, kennt der Verfasser ausreichend. Wunderlich erscheint es, dass er trotzdem die von Ennen corrigirte Lesart Merlo's: Loethener in Lochner nicht anerkennt, sondern conse-

quent Loethener schreibt. Die Spätzeit der kölnischen Schule ist zu aphoristisch behandelt und hier scheint dem Verfasser Scheibler's kritisch grundlegende Arbeit: Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500 entgangen zu sein. Bei Erwähnung des Thomas-Altars lehnt auch der Verfasser die Hypothese Wurzbach's betreffs des Autors desselben mit aller Entschiedenheit ab. Es folgt dann die kurze Besprechung der hervorragenderen Werke der übrigen in der Galerie vertretenen deutschen und nichtdeutschen Schulen. Dem Fragment vom Jabachaltar gegenüber — Trommler und Pfeifer — betont der Verfasser zwar den Dürerischen Stil der Zeichnung, hebt jedoch auch die gegen Dürer sprechenden Schwächen der malerischen Durchführung hervor. Bei Erwähnung der Bilder der französischen Schule spricht der Verfasser den Wunsch aus, es möchten eine ziemlich grosse Zahl geschichtlicher und ästhetisch werthloser Bilder im Dunkel der Magazine verschwinden. Wir unterstützen diesen Wunsch auf das Wärmste; die Wirkung der Sammlung würde dadurch gewinnen. Doch die Sache ist noch ernster; sobald nur ganz unbedeutende oder schlechte Bilder als Vertreter einer bestimmten Schule ausgestellt werden, wie hier z. B. in Bezug auf die französische, so führt eine solche Vertretung den Besucher geradezu geschichtlich irre. Die Liebenswürdigkeit, mit welcher der Schwächen des wunderlichen Nissen'schen Führers gedacht wird, könnte sich mancher schwertfrohe deutsche Kritiker zum Muster nehmen. Dem Schluss des Bändchens ist der alphabetische Katalog sämmtlicher im Museum ausgestellter Gemälde alter Meister angefügt. *J.*

Guida per il visitatore del R. Museo nazionale nell' antico Palazzo del Potestà in Firenze. Firenze, Tip. Bencini. 1885. kl. 8°, 164 S. mit 2 Grundrisstafeln.

Dass die reichen Sammlungen des Bargello bisher keinen Katalog besitzen, hat mancher Freund der italienischen Kunst nicht bloss bei ihrem Studium an Ort und Stelle, sondern mehr noch in der Ferne mit Bedauern empfunden, wenn es sich darum handelte, eine halbverblichene Erinnerung durch die Recapitulation einer treffenden Beschreibung wieder zu beleben, einen Zweifel durch das Nachschlagen thatsächlicher Notizen zu klären. Das vorstehend angekündigte Büchlein ist wenigstens der erste Schritt dazu, diesem Mangel abzuhelfen, wenn es auch hinter dem Ideal seiner Species, wie ihm etwa einige der grossen Fachverzeichnisse über einzele Zweige der Sammlungen des South-Kensington-Museums nahekommen, weit zurückbleibt. Auch verwahrt sich sein Verfasser, A. Campani, Conservator am Museo nazionale, in den einleitenden Worten dagegen, als halte er selbst seine Arbeit für einen vollständigen Katalog; dieselbe soll vielmehr »bloss ein Führer für den Besucher sein, worin versucht wurde, alles was den Kunstliebhaber sowohl als den anspruchslosen Laien interessiren möchte, zusammenzutragen; zugleich soll sie als Vorläuferin einer vollständigeren Lösung der Aufgabe gelten.« Diese jetzt schon zu versuchen und einen streng wissenschaftlichen Katalog der sämmtlichen Sammlungen des Museo nazionale zu geben, wäre — ganz abge-

sehen von jedem sachlichen Hinderniss — schon aus dem formellen Grunde unmöglich gewesen, weil bis heute leider weder die definitive Aufstellung, noch eine fortlaufende Numerirung der Objecte durchgeführt ist.

Wenn wir nun auch gegenüber dem bisher bestandenen »absoluten Nichts« die Verdienstlichkeit der Leistung des Verfassers anerkennen müssen, so hätte er diese — sogar innerhalb der selbstgesteckten Grenzen — doch noch bedeutend steigern können, wenn er zum ersten die Maasse der einzelnen Kunstgegenstände aufgenommen und zum zweiten ihrer Beschreibung grössere Ausführlichkeit, beziehungsweise mehr Präcision gewidmet hätte. Ueber die Nothwendigkeit der ersteren Forderung ist kein Wort weiter zu verlieren. Was aber den zweiten Punkt betrifft, so beschränkt der Verfasser seine Beschreibungen mit ganz vereinzelten Ausnahmen auf eine möglichst kurze Angabe des Gegenstandes der Darstellung, zumeist ohne weiter die charakteristischen Momente der Composition zu präcisiren, oder wenn er es ja ausnahmsweise einmal thut, ohne dadurch dem Gedächtniss des Lesers in irgend wirksamer Weise zu Hilfe zu kommen. Man vergleiche in letzterer Beziehung z. B. die Beschreibung der Büste Giovanni's de Narni — S. 119 oben, als busto virile angeführt — oder des Reliefs von Ben. da Rovezzano, S. 139. Dagegen ist die durchgängige Wiedergabe von Jahreszahlen, Künstlersignaturen und sonstigen Inschriften, sowie die Beifügung von Notizen, welche sich auf die Entstehungszeit, Provenienz und bisherige Geschichte der einzelnen Stücke beziehen, dankbar anzuerkennen, um so mehr, da der Verfasser hierbei grösstmöglichste Sorgfalt walten liess. Uns wenigstens ist darunter — soweit wir sie controlliren konnten — nur ein irrthümliches Datum begegnet: der trunkne Bacchus Michelangelo's kam nicht 1584, sondern schon 1572 in den Besitz des Cardinals Ferdin. Medici. —

Auch die Attributionen der einzelnen Objecte — wir beschränken uns in den folgenden Bemerkungen auf die Sculpturwerke — zeigen, dass dem Verfasser die Resultate der neueren Forschungen auf diesem Gebiete im Allgemeinen nicht unbekannt geblieben sind. Um so unbegreiflicher muss es dann erscheinen, wenn für Werke, wie die bekannte Faunsmaske und das Relief des Martyriums des hl. Andreas, die Autorschaft Michelangelo's aufrecht erhalten, dagegen der sterbende Adonis, der doch heute allgemein als ein unzweifelhaftes Werk des Meisters anerkannt ist, nur als »ihm zugeschrieben« aufgeführt wird. Daneben ist uns weniger auffallend, dass ein Relief von Adam und Eva und eine männliche Büste (angeblich Willib. Pirkheimer), ohne dem leisesten Zweifel Raum zu geben, als Werke Dürer's verzeichnet sind. Wirkt doch das bekannte Monogramm des Meisters auf Arbeiten ähnlicher Art selbst heutigentags noch in deutschen Landen wahre Wunder der Gläubigkeit; — um so eher ist dies den Kunstkennern jenseits der Alpen zu verzeihen, für die ja — die seltensten Ausnahmen abgerechnet — des Meisters Art ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch bleibt. Dieselbe Bewandniss hat es natürlich auch mit der S. 104 ihm zugeschriebenen Holzstatuette des Täufers. — Bei Aufführung der Niellen der Kreuzigung und Himmelfahrt ist wohl in einer Anmerkung auf die Einwände hingewiesen, die neuerlich Milanesi (und lange

vor ihm Rumohr) gegen ihre übliche Attribution mit Recht erhoben hat; trotzdem aber ist die letztere beibehalten. Hierbei wäre betreffs der letzteren Nielle der Irrthum, als befände sich einer ihrer beiden Schwefelabdrücke noch immer im Cabinet Durazzo, dahin zu berichtigen, dass ihn seit 1872 Edmund v. Rothschild in Paris besitzt. Neu ist der Nachweis, den der Verfasser bezüglich der bisher dem Antonio Pollajuolo zugeschriebenen emaillirten Pax mit einer Darstellung der Pietà beibringt, dass sie nämlich nicht (wie Milanesi, Vasari III. p. 289 Nr. 2 behauptet) eine Arbeit Bernardo's di Guccio, sondern sehr wahrscheinlich Giovanni's di Saldo ist.

Was den Verfasser veranlasst hat, die Bronzebüste Giovanni's del Narni (s. oben) bloss vermuthungsweise Donatello zuzuschreiben, ist uns unerklärlich; wird sie doch von allen neueren Forschern, die sich eingehender mit dem Meister beschäftigt haben, einmüthig als eine Arbeit seiner Hand anerkannt, und das subjective Urtheil in diesem Falle durch den neuerlich aufgefundenen urkundlichen Nachweis, dass der Künstler von dem Dargestellten auch den Auftrag für das Reiterstandbild seines Vaters in Padua erhielt, wesentlich unterstützt. Die gleiche Bemerkung gilt bezüglich der Büste der Annalena Malatesta von Vecchietta und der kleinen Bronzegruppe Hercules und Antäus von Pollajuolo; ferner von den Büsten Giovanni's de Medici, Kaiser Aurelian's und der Tochter des Künstlers — alle drei Werke Mino's da Fiesole: bei allen diesen hätte der Verfasser das zweifelnde »attribuito ad« vor den Namen der betreffenden Meister kecklich weglassen dürfen. Andererseits geht er zu weit, wenn er für ein männliches Reliefbildniss in Pietra serena (S. 138) und für die weibliche Büste mit Blumen in den unter der Brust übereinander gelegten Händen (S. 146) die hergebrachte Zuschreibung an Donatello beibehält, und ist entschieden im Irrthum, den beiden Marmorgruppen von je zwei Genien mit Fruchtschnüren an einem Candelaber die Autorschaft Jacopo's della Quercia (wenn auch zweifelnd) beizulegen. Dass jenes Relief bestenfalls der Schule Donatello's, diese der Art Ben.'s da Majano angehören, gilt heute nach dem übereinstimmenden Urtheil der competentesten Kenner wohl für ausgemacht. Auch die Attribution der Reliefs von Galeazzo Sforza und Federigo da Montefeltre an Mino (S. 136) ist weder durch Stilanalogie noch andere Belege gerechtfertigt.

Aus der Masse der unter »Ignoto scultore del XV. secolo« angeführten Nummern hätten sich wenigstens einige — insbesondere auf Grundlage der neuesten Ausführungen W. Bode's — nach charakteristischen Merkzeichen bestimmter Schulen ausscheiden lassen: so die Bronzebüste eines lorbeerbekränzten Jünglings (S. 118), die beiden Kinderköpfchen in Bronze (S. 120) und das Bronzerelief der Kreuzigung (S. 123) als Arbeiten der Werkstatt Donatello's; die Mädchenbüste (S. 139), diejenige der Battista Sforza (S. 142) und die Kinderbüsten (S. 141 u. 144) als Werke der Schule oder Art Desiderio's da Settignano. Dagegen wäre die Büste des Mädchens mit Blumen in der Hand (S. 146, s. oben) mit viel mehr Berechtigung als das Werk Verrocchio's, statt Donatello's zu verzeichnen gewesen, als die eine der beiden Jünglingsbüsten in Terracotta (S. 157), für welche jedenfalls ein Meister von weniger eigenartig ausgeprägter Charakteristik

als Verrocchio — nach Bode etwa Ben. da Majano — in Betracht kommt. — Als Autor zweier Bronzestatuetten Apollos und der Venus ist (S. 119 und 130) Elia Candido (de Witt) angegeben. Die erstere ist indess ein Werk Giovanni's da Bologna (s. die Bemerkung Dr. A. Ilg's zu Nr. 959 des Katalogs der Wiener Bronzeausstellung, 1883), die letztere jedoch, wie auch die S. 121 unter des letztgenannten Meisters Namen aufgeführte Venusstatuette sind Repliken zweier bezeichneten Bronzen desselben im k. k. Antikencabinet zu Wien. Ihm werden vom Verfasser auch die Bronzevögel Tacca's (Adler und Pfau) wohl mit Unrecht zugeschrieben. Von den werthvollen Bronzeplaketten gibt der Verfasser leider kein vollständiges Verzeichniss. Unter den wenigen, die er anführt, hätte doch vor allem Donatello's Kinderbacchanal nicht fehlen dürfen. Bei den Attributionen der Robbiawerke an die einzelnen Meister und ihre Werkstätten finden sich die Resultate der neuesten Arbeiten über dieselben durchwegs verwerthet. Bis auf zwei Nummern stimmen jene mit den Zuschreibungen des Verzeichnisses in Cavallucci's und Molinier's »Les della Robbia« durchaus überein. Doppelt schwer vermisst man hier Angaben über die Maasse und die Bemalung der einzelnen Objecte.

Als Einleitung ist dem Führer ein auf Grundlage der Specialarbeiten Passerini's und Uccelli's über den Palazzo del Potestà verfasster Ueberblick beigegeben, der die Geschichte seines Baues, seiner künstlerischen Ausschmückung und neuerlichen Restaurirung, sowie die geschichtlichen Begebenheiten, deren Schauplatz er im Laufe der Jahrhunderte war, kurz recapitulirt. Ueberdies sind bei jedem einzelnen Raum, ehe die darin aufgestellten Kunstgegenstände verzeichnet werden, Notizen über dessen ursprüngliche Verwendung und sonstige sich an ihn knüpfende Daten vorausgeschickt. Für diese Beigaben, wie die gleichfalls beigefügte Skizze über die Begründung und bisherige Entwicklung der Sammlungen werden besonders die fremden Besucher derselben dem Verfasser zu Dank verpflichtet sein. *C. v. Fabriczy.*

Notizen.

[Das Geburtsjahr des Malers Christian Gottlieb Schick.] Nahezu allgemein wird als Geburtsjahr Schick's 1779 mit dem 15. August als Geburtstag angegeben. An diesem Tage und in diesem Jahre lässt ihn schon der Nekrolog im (Cotta'schen) Morgenblatt, Jahrgang 1812, S. 477 ff., geboren sein, der vermuthlich von dem Freunde Schillers und Goethe's, dem Kaufmann Heinrich Rapp in Stuttgart, einem Schwager Dannecker's, geschrieben ist. Auch alle, die sich später im Besonderen mit Schick beschäftigt haben, kennen kein anderes Jahr: Strauss in einem Aufsatze der Augsb. Allgem. Zeitung vom Jahr 1854 (Kleine Schriften S. 361 ff., Gesammelte Schriften II, S. 305 ff.), Eggers im Deutschen Kunstblatt, Jahrgang IX, 1858, S. 129 ff., und Haakh in seinen Beiträgen aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte

(1863) S. 23 ff. und S. 59 ff. Freilich hätten schon Eggers und Haakh zustimmend oder berichtigend auf die Jahreszahl 1777 hinweisen sollen, welche im Jahr 1856 Wagner in seiner Geschichte der Hohen Karlsschule I, S. 470, als Schick's Geburtsjahr vorgebracht hatte. Von dieser Zahl liessen sich aber auch die nach 1856 erschienenen Kunstgeschichten und Künstler-Lexika nicht beirren. Nur Riegel sagt in seiner Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens und Gottfried Schadow, I. S. 99: »Schick war, wie man bisher annahm, im Jahr 1779 oder, wie die Verzeichnisse der Karlsschule angeben, 1777 zu Stuttgart geboren« und vermuthlich ihm nach setzt Meyer's Conversations-Lexikon hinter 1779 ein (»oder 1777«) bei. Offenbar hat aber Riegel die »Verzeichnisse der Karlsschule« nicht selbst eingesehen, sondern seine Notiz nur Wagner entnommen. Wagner jedoch hat die Zahl 1777 wahrscheinlich nicht in »Verzeichnissen« vorgefunden, sondern aus dem Aufnahmebogen Schick's erschlossen, nach welchem dieser am 2. April 1787, 10 Jahre alt, eingeschrieben wurde. Denn die Aufnahmebögen der Oppidaner (Stadtschüler), zu welchen Schick gehörte, geben unter der Rubrik »Alter« nicht Geburtstag und Jahr, sondern nur die zurückgelegten Lebensjahre in Zahlen, z. B. 10. 11. 12. Uebrigens selbst wenn Wagner oder Riegel irgendwo in den Karlsschuleacten das Jahr 1777 gefunden hätten, müssten wir diese Zahl als einen Irrthum, wenn auch als einen officiellen bezeichnen. Das richtige Geburtsjahr Schick's ist weder 1779 noch 1777, sondern **1776**; dafür haben wir einen unwiderleglichen Zeugen an den Stuttgarter Kirchen-Registern jener Jahre, welche uns von 1692—1848 gedruckt vorliegen. Wir haben vergeblich unterm 15. August 1779, 1778 und 1777 einen Christian Gottlieb Schick gesucht, wohl aber findet er sich mit dem Geburtstage vom 15. und dem Tauftage vom 16. August im Jahr 1776 als Sohn von Johann Christian Schick, Bürger und Schneider und der Christina Elisabetha, geb. Stahlin eingetragen. Das stimmt nun auch ganz gut zu den zehn Jahren des Aufnahme-Bogens der Karlsschule vom 2. April 1787; denn, war Schick am 15. August 1776 geboren, so hatte er am 15. August 1786 das zehnte Lebensjahr zurückgelegt und wurde bei der Aufnahme richtig in der auch sonst in diesen Bögen üblichen Weise als zehnjährig bezeichnet.

Drei Jahre sind für den Entwicklungsgang eines Künstlers von keinem geringen Belang. Es wird künftig bei der Beurtheilung der Werke Schick's darauf Rücksicht zu nehmen sein, dass der Schöpfer derselben immer um drei Jahre älter war, als bisher angenommen wurde. So machte also Schick beispielsweise die von Eggers (S. 130) erwähnte Landschaftsskizze, die er mit Nr. 1 pinxit An. 1789 bezeichnete, nicht zehn-, sondern dreizehnjährig; das Bild seines Vaters ist vermuthlich nicht in seinem 15., sondern in seinem 18. Lebensjahr gemalt; die Pariser Bilder, Eva am Bache und Die Abgesandten Agamemnon's vor Achilleus, sind nicht die Arbeiten eines Jünglings von 19 bis 23, sondern eines jungen Mannes von 22 bis 25 Jahren und so weiter. Es fällt alles weg, was man sich von einer überraschend frühen Entfaltung seines Talentes eingebildet hatte und wenn seine Biographen bisher den tragisch vorzeitigen Hingang des Dreiunddreissigjährigen beklagten, so mögen

wir uns jetzt damit trösten, dass ein gütigeres Geschick ihm wenigstens nahezu 36 Lebensjahre gegönnt hat, freilich immer noch nicht genug, um ihn auf der vollen Höhe seiner Kraft und Reife ankommen zu lassen.

Woher kam nun aber das falsche Todesjahr? Merkwürdiger Weise geht es auf die Familie Schick's selbst zurück. Schon bei der Todesanzeige für das Kirchen-Register wurde das Jahr 1779 als Geburtsjahr angenommen. Man sieht dies an dem Eintrag: »Fr. Gottlieb Schick, Maler, am Schlagfluss, alt 32 J. 9 M.« (statt genauer: 8 Monat 22 Tag). Ferner lesen wir in dem im Namen der Wittwe und Kinder von Schick's Schwager, dem Rathsverwandten (Weinhändler und Schenkwirth) Erbe erlassenen Trauerbrief in der Schwäbischen Chronik vom 10. Mai 1812: »Stuttgart den 8. Mai 1812. Gestern Abend zwischen 8 und 9 Uhr starb der Maler Gottlieb Schick im 33. Jahre seines Alters«. Nun war allerdings Schick's Mutter schon im Jahr 1789 und sein Vater im Jahr 1790 gestorben, aber es lebten damals, und zwar in Stuttgart ansässig, zwei ältere Brüder und eine ältere Schwester, die letztere die Frau des genannten Erbe. Man ist versucht zu glauben, dass Schick sich selbst für drei Jahre jünger gehalten hat als er war, denn seine Frau hätte doch gegen das falsche Alter protestiren müssen, wenn sie es nicht von ihm selbst so gehört gehabt hätte. Und doch hatte Schick (s. Haakh, Beiträge S. 215 u. 218) im Jahr 1806 aus Veranlassung seiner Verehelichung einen Taufschein nach Rom kommen lassen! — Der Fall ist für »exacte Biographie« sehr lehrreich und ich kann es mir nicht versagen, künftige Darsteller von Schick's Leben noch auf eine schöne Gelegenheit zu einem neuen »Hereinfall« aufmerksam zu machen: Im Stuttgarter Kirchen-Register von 1774 findet sich unterm 4. September als Geburts- und 5. September als Tauftag ebenfalls ein »Christian Gottlieb« des Schick'schen Elternpaares eingetragen, ein älteres Brüderchen unseres Malers, welches vor 1776 gestorben sein muss — in dem gedruckten Kirchen-Register jener Zeit kommen nur die erwachsen Verstorbenen — und nach damaliger Sitte seine Vornamen auf den nächstkommenden männlichen Sprossen vererbte.

Bekanntlich spuken, um dies hier anzureihen, auch falsche Todesdaten Schick's in der Kunstgeschichte. Die Geschichten der Malerei von Kugler und von Görling haben als Todesjahr 1818, statt 1812; sodann gibt, ich kann mir nicht denken woher oder warum, statt des 7. Mai, den schon der Morgenblatt-Nekrolog richtig nannte, Eggers (S. 137) den 11. April als Todestag, was vielfach, z. B. von Seubert in seinem Künstler-Lexikon, von dem Meyer'schen und dem Brockhaus'schen Conversations-Lexikon, auch von Haakh (S. 30, aber berichtigt S. 300) nachgeschrieben wurde. Der 7. Mai 1812 ist durch das Kirchen-Register bestätigt. *A. Wintterlin.*

[Ein zeitgenössisches Urtheil über Raphael u. Michelangelo.] Die Ephemerides historicae des Cornelius de Fine enthalten in ihrem ersten Theile, der die Jahre 1511 bis 1531 behandelt, gelegentlich des Todes Raphael's eine Abschätzung dieses Künstlers im Vergleich zu Michelangelo. Sie ist schon desshalb von hohem Interesse, weil sie zeigt, dass man der Meinung war, Raphael

habe seine Entwicklung noch nicht abgeschlossen, habe das Grösste, was innerhalb der Grenzen seiner künstlerischen Natur lag, noch nicht geleistet. Zu früh sei er hingerafft worden, ein längeres Leben hätte ihn die Grösse Michelangelo's erreichen lassen. Also auch ausserhalb der eigentlichen Parteigängerschaft und der Künstlerrivalitäten das Messen der beiden Künstler an einander und die Entscheidung zu Gunsten der pathetischeren Natur Michelangelo's. Cornelius de Fine war, wie er in der kurzen, dem Werke vorangeschickten Biographie sagt, Niederdeutscher (Natione Alamannae inferioris) aus dem Herzogthum Brabant. Als Achtzehnjähriger trat er die Reise nach Italien an. Er war schon in Bologna, als Julius II. dort seinen Einzug hielt. Dann ging er nach Rom. Der zweite Band seiner Ephemerides reicht von 1531 bis 1543. Die Handschrift wird in der Vaticana aufbewahrt als Cod. ottob. 1613 und 1614. Wie schon erwähnt, findet sich die auf Raphael und Michelangelo Bezug habende Stelle ad annum 1520.

»Pictor ille, egregius et post Michaelem Angelum Bonarotum Florentinum, Raphael Urbinates qui cum circa adhuc etate quadraginta annorum erat celeberrimus in pictura et si licuisset illi vivere usque ad senectam fuisset alter Bonarotus. Eratque vir gracilis et procerae staturae, omnibus amabilis, perspicacis ingenii ut multa ejus egregia opera in urbe Romae constant. Leoni X. ita gratus quo vix haberet parem in summi pontificis benevolentia. Sed invida mors interpestiva sustulit ingenium illud sagacissimum ex medio die Sexta Aprilis 1520. Qui Romae summi pontificis jussu apud Rotondam, Divae Virginis Mariae ecclesia vetustissima honorificentissime tumulatus est; etiam sumptibus Leonis X positum illi fuit monumentum marmoreeum in modum sacelli. *H. J.*

[Eine Frage.] Der berühmte, wiederholt citirte und excerpirte Miscellaneencodex des Hartmann Schädel in der Hofbibliothek zu München (Nr. 716 lat.) bringt auf Fol. 211 ein »Epithaphium Mathei Florentini«.

Wer ist nun dieser Fra Mateo, Mitglied des Dominicanerordens, von Geburt Florentiner, der, als gefeierter Maler, eine Schülerschaar hinterliess? Padre Marchese gibt darüber ebenso wenig Aufschluss wie Orlandi's Abcdario. Hat der Humanist sich hier eine Namensverwechslung mit Fra Bartolomeo zu Schulden kommen lassen? Dieser ist in Florenz geboren und hat hier eine Grabstätte gefunden. Von ihm rühmt Vasari, dass aller Gewinn aus seinen Werken dem Convent zukam; er hat auch eine Schülerschaar hinterlassen. Aber wie soll man die Namensverwechslung erklären? Das Epitaph lautet:

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam;
Altera nam terris opera extant, altera celo.
Urbs me Matheum flos tulit Etruriæ.
Gloria pictorum speculumque decusque Matheus
Vir Florentinus clauditur hocce loco.
Religiosius erat frater sacri ordinis almi
Dominici ac verus servulus ipse dei.

Discipuli plorent tanto doctore carentes
Penelli; similem quis reperire queat?
Patria et ordo fleant, summum perisse magistrum
Pingendi, cui par non erat arte sua. *H. J.*

[Zur Biographie des Waffenschmiedes Colmann aus Augsburg.] Anknüpfend an Wendelin Böheim's Aufsatz über den Waffenschmied Carls V., Colmann aus Augsburg, Repert. VIII. S. 194, möchte ich auf eine Stelle in der von Lanz herausgegebenen Correspondenz I. 115 Karls V. hinweisen, welche zeigt, dass J. Hannaert von Lombeka und Liedekerke, welcher 1524 vom Kaiser zum Nürnberger Reichstage geschickt wurde, im Auftrage seines Herrn die Uebersiedlung des berühmten Augsburger Waffenschmiedes nach Spanien durchsetzen sollte, indessen keinen Erfolg hatte. Der Meister wies auf seine Frau und mehrere Kinder hin, welche ihn an die Heimath fesselten, zudem habe er für Fürsten und Herren so viele Bestellungen, dass er in zwei Jahren damit nicht fertig werden könne. Nur dazu verstand er sich, sofort eine Rüstung für den Kaiser anzufertigen, wenn dieser die Masse einschicke. Einen anderen Waffenschmied, dessen Namen wir nicht kennen, hatte Erzherzog Ferdinand nebst drei Gesellen schon drei Monate früher, wie Hannart erwähnt, dem Kaiser nach Spanien zugeschickt. *v. Druffel.*

Bibliographische Notizen.

Kritische Geschichte der Ideale. Mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst. Von Dr. Ad. Svoboda. Leipzig, Th. Griebens Verlag. 1885. Lief. 1—5. Es liegt in der Absicht des Verfassers, die Geschichte der Ideale der Natur- und Culturvölker kritisch, und zwar vom Standpunkt vorgeschrittensten Positivismus aus, darzustellen. Der erste Band wird die Seelen-, Unsterblichkeits- und Jenseitsvorstellung behandeln. Die Arbeit ist keine, auf welche der Verfasser erst auf die Anregung eines Verlegers hin fiel, sondern die Frucht von fast zwanzigjährigen Studien. Für den Kunsthistoriker wird das Buch schon desshalb ein hohes Interesse gewinnen, weil darin in einer Breite und Tiefe, wie nie vorher, die Kunstdenkmäler als culturgeschichtliche Urkunden herangezogen und gedeutet werden. In den vorliegenden Lieferungen treten die Capitel über die sepulcrale Kunst der Aegypter und dann die mit aller Liebe und Sachkenntniss geschriebenen über die Sepulcralkunst der Hellenen in den Vordergrund. Die angeführten Kunstdenkmäler gehören vorwiegend der Kleinplastik an, da die ausführliche Besprechung der Monumentalkunst erst da ihren Platz finden kann, wo die kritische Geschichte der Gottesidee gegeben werden soll (im zweiten Band). Manche der Ideen des Verfassers werden auf Widerspruch stossen. Gewiss, man hat sehr oft zu viel hineingeheimnisst

in die sepulcralen Denkmäler verstorbener Völker, aber ebensowenig darf man vergessen, wie die mythenbildende Thätigkeit der griechischen Phantasie alles wie mit einem Netz umspann. Doch auf diesen und andere Punkte wird der Referent nach weiterem Fortschritt des Werkes zurückzukommen haben. Nur dies sei gesagt, dass auch der, welcher manchmal mit dem Verfasser anderer Meinung sein dürfte, seinem hohen Wahrheitsernst, der geistigen Rüstigkeit und dem überschauenden Wissen alle Anerkennung zollen wird.

Das Weltgericht in der bildenden Kunst. Von Gustav Portig. (Zeitfragen des christlichen Volkslebens, Heft 69.) Verlag von Gebr. Henninger, Heilbronn. Nach den Untersuchungen von Springer, F. X. Kraus, Jessen, Voss nun auch der Versuch einer populären Darstellung der Geschichte dieses Motivs. Leider kein glücklicher Versuch. Das Bekannte ist hier nicht gut verwerthet und die eindringliche Form fehlt der Behandlung ganz. Es genügt, zum Beweise auf die ganz unbegreifliche Eintheilung des Stoffes hinzuweisen: I. Das Weltgericht in der Plastik (S. 12—22). II. Das Weltgericht in der Malerei. a) Mosaikmalerei (hier das Wandbild von S. Angelo in Formis zum ersten Male genannt); b) Tafelmalerei (Deutsche, Niederländer, Italiener in bunter Reihe; hier aber auch das Camposantobild in Pisa, der Triumph des Todes in Palermo von »Crescenzio um 1490« !!); c) Oelmalerei (!) (Rubens, Breughel, Peter Cornelius); d) Frescomalerei (von Giotto an bis Cornelius — hier auch zum zweiten Mal nun als Fresco das jüngste Gericht von S. Angelo in Formis). Es folgen nun noch die Rubriken Miniaturmalerei, Glasmalerei, Emailmalerei etc. stets — einige wahllos zusammengeraffte Notizen enthaltend. Man gewinnt den Eindruck, als habe der Verfasser einen nicht nach den besten Quellen angelegten Zettelkasten gut durcheinander geschüttelt, dann ausgeleert und darnach schleunigst das Büchlein fabricirt. Wem soll das helfen, wen soll es belehren?

Hanns Müelich und Herzog Albrecht V. von Bayern von Max Zimmermann. — Berthold Furtmeyr. Sein Leben und seine Werke von Berthold Haendcke. Zwei Inauguraldissertationen; beide kommen aus München und beide entlehnen ihre Stoffe der heimischen Kunstgeschichte. Die Grenzen der Arbeit sind hier wie dort bescheiden, aber hier wie dort wird doch ein wissenschaftlicher Ertrag erzielt.

Zimmermann berichtigt zunächst Geburts- und Todesdatum Hanns Müelich's: 1516—1573. Er vermuthet dann Müelich's Schülerschaft bei A. Altdorfer. Im Schaffen Müelich's unterscheidet er drei Perioden: die erste bis 1545, aus welcher nur Porträts vorhanden sind, die zweite bis 1556, in der er schon die Thätigkeit auf dem Gebiete der Miniaturmalerei beginnt, die dritte in der die Hauptwerke Müelich's in der letztgenannten Technik entstehen. Die einzelnen Werke werden beschrieben; wo urkundliches Material vorhanden, wird es angeführt.

Haendcke hatte über ein geringeres Material zu verfügen. Einige Urkunden hat wieder Neumann der Nährvater Aller, die über Regensburger Künstler schreiben, beigesteuert. Das Datum der Geburt bleibt weiter unbestimmt auch die Zahl der Werke konnte von dem Verfasser nicht vermehrt werden,

aber er giebt eine eingehende Beschreibung des reichen Bilderschatzes des »Alten Testaments« und des fünfbändigen Missale, und er sucht dann durch eingehende stilkritische Untersuchung den Erweis zu erbringen, dass der Maler weder von niederländischen noch nürnbergischen Meistern bestimmend beeinflusst worden sei, sondern dass er in der heimischen, d. h. regensburg-salzburgischen Richtung wirkte. Ja es scheint durchzuleuchten, dass der Verfasser nicht abgeneigt wäre, das Kloster Metten als die eigentliche Schule Furtmeyr's anzunehmen. In jedem Fall weist der Verfasser der klösterlichen Buchmalerei eine für diese Zeit viel zu bedeutende Rolle zu und die Loslösung von den Nürnberger Einflüssen dürfte kaum unangefochten bleiben.

L'Oratorio dell' Ospedale della Morte, Contributo alla storia Artistica Modenese. I Primordi del Rinascimento Artistico a Ferrara. Zwei kleine aber inhaltreiche Arbeiten des rastlosen A. Venturi. In der ersten Studie (erschienen in den Atti e Memorie der historischen Gesellschaft für Parma und Modena) führt der Verfasser u. A. den Maler Bartolommeo degli Erri in die Kunstgeschichte ein, dessen Haupttafel von 1466 er auch nachzuweisen vermag, und die Biographie des Bildhauers Ludovico Begarelli bereichert sie mit einzelnen nicht unwichtigen Details.

In der zweiten Studie (erschienen in der Rivista storica Italiana 1884) wird in zusammenfassender Darstellung die Geschichte der Anfänge der Renaissance auf dem Gebiete der monumentalen und der Kleinkünste in Ferrara in kräftigen Strichen gegeben. Dass auch hier manches Neue geboten wird, ist bei dem Verfasser, der nicht bloss ein fleissiger Urkundenforscher, sondern auch ein kritischer Kopf ist, selbstverständlich. So ist von grossem Interesse der Excurs über Vittore Pisano, dann die Bemerkungen über die Anwesenheit der niederländischen Künstler in Ferrara und deren Einfluss auf die heimischen Maler. Mancher neue Name tritt unter letzteren hervor, mancher schon bekannte tritt in helleres Licht.

Dasselbe gilt von dem Abschnitt über die Plastik, die allerdings ausschliesslich von Florentinern geübt wird. Es folgt dann der Abschnitt über das Kunsthandwerk, der gleichfalls eine Fülle neuer, den Archiven abgewonnener Notizen bietet.

Un Nouveau maitre Anversois (Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique). Der neue Antwerpener Meister, über den hier Henri Hymans handelt, ist ein alter Meister, der Kupferstecher Jacque Blondeau, aber bislang von den Franzosen als Landsmann in Anspruch genommen. Der Verfasser liefert den Nachweis, dass Jacques Blondeau am 9. Mai 1655 in Antwerpen getauft wurde, dass er bereits als elfjähriger Knabe in der Werkstätte des Fréderic Bouttats als Lehrling arbeitete. 1665 befindet sich Blondeau allerdings bereits in Paris. Dann ging er nach Rom. Gestochen hat er wohl ausschliesslich nach italienischen Originalen, namentlich nach Werken der späteren römischen Schule.

Kreuz- und Querzüge eines Schweizer Malers. Von Carl Brun. (Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1885.) Der Held dieser

Kreuz- und Querzüge ist der 1787 geborne Jakob Wilhelm Huber. Die Wanderjahre Huber's beginnen 1808 und dauern bis 1823. Der Verfasser schildert sie nach hinterlassenen Aufzeichnungen des Künstlers. Huber ist kein so starkes Talent, dass dessen Entwicklung grosses Interesse abnöthigen könnte, aber die Schilderung Roms, Neapels, Siciliens in jener Zeit ist von solchem kunst- und culturgeschichtlichem Reiz, dass wir noch breitere Mittheilung der entsprechenden Aufzeichnungen gerne gesehen hätten. Von kunstgeschichtlich interessanten Details hebe ich das Zusammensein Huber's mit Cornelius im Sommer 1813 in Orvieto hervor, an das sich die Entdeckung des Fresco im Palazzo Gualtieri knüpft.

Eugen Neureither. Eine Künstler-Biographie. Von Dr. A. Schricker. (Deutsche Rundschau 1885). Auch hier standen dem Verfasser autobiographische Aufzeichnungen zur Verfügung, und ausserdem hatte der Verfasser selbst mit dem Künstler verkehrt. So hat genaue Kenntniss sowohl des Lebens des Meisters als auch seiner Werke hier ein abgerundetes Künstlerporträt geschaffen, das, ohne in die Fehler des Panegyrikers zu fallen, mit warmer Anerkennung besonnene kritische Abschätzung verbindet.

Souvenirs d'un Collectioneur. La Chine Inconnue par Maurice Jametel. Paris, J. Rouam, 1886. Das Büchlein erscheint in dritter Auflage. Kein Wunder bei dem modernen Sammeleifer für Gegenstände exotischer Kunstindustrie und der geistreichen und launigen Art des Verfassers uns über diese Dinge aus guter Sachkenntniss heraus zu unterrichten. Ueber Bücher, Emails, Bronzen, Elfenbeine, Lackgegenstände, plaudert der Verfasser doch auch über die Tücken der Händler, die dort nicht anders als in Europa sind. Geistreiche Einfälle, feine Urtheile mischen sich mit Anekdoten, und das Ganze erhält noch eine besonders anziehende Form, dass der Verfasser als Held dieser Entdeckungsreise durch die Läden chinesischer Antiquitäten- und Buchhändler sich in den Vordergrund stellt. Ein Stückchen von Jules Verne steckt in dem Buche — das wird seinen Leserkreis nicht verringern.

Kunst und Kunstindustrie in Indien von Dr. A. Kisa. Leipzig, Verlag von E. Schlömp, 1885. (Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge Nr. 11.) Dieser Vortrag dürfte nicht bloss auf dem Papier als solcher stehen, sondern auch wohl gehalten worden sein. Mindestens ist er als erster von tadelloser Haltung. Er orientirt trefflich über den Gegenstand, den er behandelt; die Einleitung über Land und Leute ist knapp, aber genügend; die Besprechung der indischen Monumentalkunst, als dem praktischen Interesse ferner liegend, ist kurz, dagegen die Kunstindustrie nach ästhetischer wie technischer Seite hin ausgezeichnet gewürdigt. Der Verfasser beherrscht die Litteratur und besitzt Kenntniss der Sache in genügendem Maasse um seine Zuhörer wirklich belehrt zu entlassen. Wir wissen nicht, ob Dr. Kisa an einem Gewerbe-Museum wirkt, gewiss aber wäre dort seine richtige Stelle, die er trefflich ausfüllen würde.

Der evangelische Kirchenbau. Von Prof. R. Baumeister. Heidelberg, C. Winter, 1885 (Sammlung von Vorträgen, herausgegeben von Frommel

und Pfaff. XIV. 6). Eine Anregung, die, wenn nicht das Beste, so doch das Bessere will. Gegen die im Durchschnitt trostlose künstlerische Oede evangelischer Kirchenbauten kann nicht genug geeifert werden. Davon wird der Vortrag Baumeister's sicher überzeugen, dass der Charakter des Bethauses sich noch ganz gut mit einem höher entwickelten architektonischen Organismus verträgt. Will aber der Redner diesen Charakter so entschieden gewahrt sehen, wie es aus seinen Worten hervorzugehen scheint, so ist es doch noch fraglich, ob der gothische Stil — für welchen er am meisten Neigung zeigt — jene Zugeständnisse machen darf, die er fordert; ob nicht vielmehr für grössere Anlagen der Central- und Kuppelbau der Renaissance, für kleinere der romanische Stil sich am besten eignen würde.

Von Berliner Sammlungskatalogen (jetzt Verlag von W. Spemann) erschien der Nachtrag zur zweiten Auflage des Beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde, die nach Vollendung des Umbaues in die Galerieräume aufgenommen wurden. Die Grundsätze, welche früher bei der Katalogisirung beobachtet wurden, blieben ohne Aenderung in Geltung. Nur ist diesmal, um das Büchlein zu mässigen Preis herzustellen, von der Facsimilirung der Künstlerbezeichnungen abgesehen worden. Das ist bedauernswerth, da damit der einheitliche Charakter des Katalogs gestört ist, und die wissenschaftliche Brauchbarkeit des Nachtrags damit auch eine Einbusse erleidet. Von der Beschreibung der Gypsabgüsse der in »Olympia ausgegrabenen Bildwerke« ist der sechste Abdruck soeben zur Ausgabe gekommen.

Das Verzeichniss der kunst- und kunstgeschichtlichen Alterthums-Ausstellung für das Grossherzogthum Oldenburg, welche vom 15. August bis 20. September 1885 geöffnet war, hat durch vereinzelte sorgsame Notizen über oldenburgische Künstler und Kunstwerke über die Dauer der Gelegenheitsursache hinausgehenden Werth erhalten. Die wichtigsten ausführlichen Notizen handeln über Wolfgang Heimbach (ca. 1613 bis ca. 1675) über das Oldenburger Wunderhorn, über die Jever'sche Suppenschale, eine der seltenen Reste der kurzen Thätigkeit der Jever'schen Fayence- und Porzellanfabrik.

Die von der Verlagshandlung Rouam in Paris herausgegebene Sammlung von Künstlerbiographien und Charakteristiken, deren erste »Donatello« an dieser Stelle bereits ausführlich besprochen wurde (Repert. VIII, S. 494 fg.), erscheint nun auch, um die Erwerbung Allen zugänglich zu machen, in Lieferungen zu 50 Centime resp. 40 Pfennige. Die reiche und sorgfältige künstlerische Ausstattung hat darin keine Aenderung erfahren. Der dritte Band des von Julius Meyer und H. v. Tschudi herausgegebenen Künstlerlexikons, ist endlich zum Abschluss gekommen. Neue Redactionsgrundsätze sollen das schnelle Fortschreiten des Werkes von nunan ermöglichen. Wir kommen demnächst ausführlich auf das neue Programm zu sprechen.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Aus'm Weerth. Die Reiter-Statuette Karls d. Gr. aus dem Dome zu Metz. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

La Basilica di S. Marco in Venezia. (Le Livre, VI, 7.)

Baumeister, A. Denkmäler d. klassischen Alterthums. (Heydemann, Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 12. — Neuling, Philol. Rundschau, V, 24. — Litterar. Centralblatt, 42.)

Benndorf, O. u. *Niemann,* G. Reisen in Lykien u. Karien. (Wolters, Deutsche Litter.-Ztg., 33 — Graph Künste, VIII, 1.)

Bertolotti, A. Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova. — Artisti Veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. (Rev. de l'art chrét., N. Ser., III, 4.)

Bezzenberger. Litauische und lettische Drucke d. XVI. u. XVII. Jahrh. (Wolter, Archiv f. slav. Philol., VIII, 3.)

Blümner. Das Kunstgewerbe im Altertum. (Neuling, Philol. Rundschau, V, 27.)

— Technologie u. Terminologie der Gewerbe u. Künste bei den Griechen u. Römern, II, III. (Schmidt, Wochenschr. f. class. Philol., II, 35.)

Böhlau. Quæstiones de re vestiaria Græcorum. (Neuling, Philol. Rundschau, V, 38.)

Bourcard, G. Les estampes françaises du XVIII[e] siècle. (Chron. des Arts, 30.)

Brunn, H. Ueber die kunstgeschichtl. Stellung der pergamenischen Gigantomachie. (Weizsäcker, Allg. Ztg., 185.)

Butsch, A. F. Ludwig Hohenwang, kein Ulmer, sondern ein Augsburger Buchdrucker. (Litterar. Centralbl., 36.)

Carrière, M. Aesthetik. (Scherer, Deut. Litteratur-Ztg., 36.)

Cavallucci, J. et *Molinier,* E. Les Della Robbia. (Fabriczy, Allg. Ztg., B. 223 ff.)

Chesneau, E. L'œuvre complet d'Eugène Delacroix. (L'Art, 15. Septbr. — Le Livre, VI, 7.)

Coglitore, J. Mozia, studi storico-archeologici. (Morosi, Archivio stor. ital. IVa Ser., XV, 2.)

Colfs, J. F. La filiation généalogique de toutes les écoles gothiques. (Rev. de l'art chrét. N. Sér. III, 3.)

Crowe u. *Cavalcaselle.* Raphael. (Middleton, Academy, 685.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. (Lübke, Kunst-Chronik. XX, 38.)

Desjardins, G. Le Petit-Trianon. (Véron, Courrier de l'Art, V, 27. — (Chronique des Arts, 25.)

Dieulafoy. L'art antique de la Perse, II, III. (Revue critique, XIX, 25.)

Dumont, A. et *Chaplain,* J. Les céramiques de la Grèce propre. (Litterar. Centralbl., 30.)

Ehemann, F. Kunstschmiedearbeiten aus dem XVI.—XVIII. Jahrh. (Kunstgewerbeblatt, 11.)

Erbstein. Katalog des Grünen Gewölbes. (Rosenberg, Kunstgewerbebl., 10.)

Fischer, L. H. Historische Landschaften aus Oesterreich-Ungarn. (Graphische Künste, VII, 4.)

Frey, C. Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. I. Vita di Donatello. (Reumont, Archivio stor. ital., IVa Ser., XV, 2.)

Friedrich, K. Augustin Hirsvogel als Töpfer. (Zeitschr. des Kunstgewerbe-Vereins in München, 9. 10.)

Gerlach. Allegorien u. Embleme. (L'Art, 1. September.)

Geymüller, E. di. Raffaello Sanzio studiato come architetto. (Gazette des B.-Arts, September.)

Gilbert, J. Landscape in art before Claude and Salvator. (Dubouloz, Courrier de l'Art, V, 36.)

Gmelin, L. Die Elemente der Gefässbildnerei. (Zeitschr. des Kunstgewerbe-Vereins in München, 7. 8.)

Godard-Faultrier, V. Inventaire du musée d'antiquités Saint-Jean et Toussaint à Angers. (Callier, Rev. de l'Art chrét., N. Ser., III, 4.)

Grand-Carteret. Les Moeurs et la Caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse. (Allg. Ztg., B. 232.)

Graves, A. Dictionary of Artists who have exhibited works in the Principal London Exhibitions of Oil Paintings from 1760—1880. (Gauchez, Courrier de l'Art, V, 28.)

Guiffrey, J. Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV. (Le Livre, VI, 9.)

Hochegger. Die geschichtl. Entwicklung des Farbensinnes. (Magnus, Berlin. philol. Wochenschr., V, 23.)

Hymans, H. Le livre des peintres de Carel van Mander. (Rev. de l'art chrét., N. Sér. III, 3.)

Ilg, A. Franz Xaver Messerschmidts Leben u. Werke. (Schulz, Deut. Litter.-Ztg., 38.)

Kraus, Fr. H. Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. (Revue de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

Laschitzer. Wie soll man Kupferstich- u. Holzschnittkataloge verfassen? (Seidlitz, Philos. Monatsh. XXI, 9/10.)

Lecoy de la Marche. Les manuscrits et la miniature. (Fabriczy, Zeitschr. für bild. Kunst, XX, 10. — Revue de l'art chrét., N. Sér., III, 4.)

Lehrs, M. Die ältesten deutschen Spielkarten des kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden. (Zeitschr. f. Museolog., VIII, 14.)

Lessing, J. Was ist ein altes Kunstwerk wert? (Kunstgewerbebl., 10.)

Lippmann, Fr. Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie. (Graphische Künste, VII, 4.)

Loeschke. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens. (Weizsäcker, Philol. Rundschau, V, 36. — Lange, Philol. Anz., XV, 7. 8.)

Loewy, E. Inschriften griech. Bildhauer. (Hirschfeld, Götting. gel. Anzeig., 19. — Litterar. Centralbl., 36.)

— Untersuchungen zur griech. Künstlergeschichte. (Litterar. Centralbl., 29.)

Mely, F. de. La céramique italienne. (Chronique des Arts, 30.)

Meyer, F. S. Ornamentale Formenlehre. (Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in München, 7. 8.)

Müller. Handbuch der classischen Alterthumswissenschaft. I. (Reinach, Rev. crit., XIX, 40.)

Müntz, E. Les artistes célèbres. I. Donatello. (Gehuzac, L'Art, 1. Aug. ff. — Le Livre, VI, 9. — Rev. de l'art chrét., N. Sér., III, 4.)

— Les historiens et les critiques de Raphael 1483—1883. (Litterar. Centralblatt, 28.)

— Les précurseurs de la renaissance. — La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. (Venturi, archivio stor. ital., IVa Ser., XV, 3. — De Nalhac, Revue crit., XIX, 29.)

Muther. Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. (Laschitzer, Philos. Monatsh., XXI, 9/10.)

Objecte, kunstgewerbl., der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im Mährischen Gewerbe-Museum 1884. (Schnütgen, Kunstgewerbeblatt, 12. — Semper, H., Allg. Ztg., B. 228.)

Otte, H. Handbuch d. kirchlichen Kunst-Archäologie, V. Aufl. (Springer, Ztschr. f. bild. Kunst, XX, 12. — Zucker, Theol. Litteraturbl., 36.)

Pailloux, X. Monographie du temple de Salomon. (Le Livre, VI, 7.)

Parker. Nature of the fine arts. (Monkhouse, Academy, 687.)

Perrot, G. et *Chipiez*, Ch. Histoire de l'art dans l'antiquité. III. (Schrader, Deut. Litteratur-Ztg., 37. — Sayce, Academy, 684. — Gaz. archéol., X, 7. 8. — Philol. Rundschau, V, 24.)

Picot, É. Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild. (Le Livre, VI, 9.)

Prill, J. Die Schlosskirche zu Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen. (Revue de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

Quicherat, J. Mélanges d'archéologie et d'histoire. (Bapst, Rev. des arts décor., VI, 2. 3.)

Reimers. Zur Entwicklung des dorischen Tempels. (Dörpfeld, Berlin. philolog. Wochenschr., V, 27.)

Richter, L. Lebenserinnerungen. (Thode, Der Kunstfreund, 21.)

Riegel, H. Die vorzüglichsten Gemälde d. herzogl. Museums zu Braunschweig. (Graphische Künste, VIII, 1.)

Ronchaud. La tapisserie dans l'antiquité. (Revue critique. 26.)

Rousseau, J. Bibliothèque de l'art ancien. Hans Holbein. (Revue de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

Schlumberger, G. Sigillographie de l'empire byzantin. (Lambros, Deut. Litter.-Ztg., 27.)

Schmidt, W. Handzeichngn. alter Meister im Kupferstichkabinet zu München. (Muther, Ztschr. f. bild. Kunst, XX, 12.)

Tilley. The renaissance in France. (Herford, Academy, 695.)

Urlichs, L. v. Beiträge zur Kunstgesch. (Hirschfeld, Deutsche Litter.-Ztg., 35.)

Voss, G. Das jüngste Gericht in d. bild. Kunst d. frühen Mittelalters. (Litterar. Centralbl., 34.)

Wagnon, A. La sculpture antique. (Heydemann, Kunst-Chronik, XX, 40.)

Weber, A. Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider. (Litterar. Centralbl., 34.)

Welcher, H. Der Schädel Rafaels und die Rafaelporträts. (Litterar. Centralblatt, 28.)

Wieseler, Fr. Ueber einige beachtungswerthe geschnittene Steine des IV. Jahrhunderts nach Chr. (Litterar. Centralblatt, 42.)

Zimmermann, M. Hans Müelich u. Herzog Albrecht V. von Bayern. (Rée, Kunst-Chronik, XX, 43.)

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

IX. Band. 2. Heft.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1886.

Carl Andreas Ruthart.

Von Dr. **Theodor Frimmel.**

Der Maler, dem diese Studie gilt, hat bisher in der Kunstgeschichte nur geringe Beachtung gefunden. An hervorragenden Leistungen seines Pinsels, wie z. B. an den zwei grossen Thierstücken in der Pitti-Galerie, an den gewiss bedeutenden Gemälden des Meisters in den Galerien Liechtenstein, Harrach und an manchen anderen ist man bisher, wenngleich nicht ohne Anerkennung, ja Bewunderung, so doch ohne tieferes Studium vorübergegangen; wohl deshalb, weil über die Person des Künstlers, über seinen Namen und seine Nationalität eine seltene Dunkelheit verbreitet ist.

In dem Folgenden soll einiges Neue über den Meister beigebracht werden. Von abschliessenden Resultaten wird indess kaum nach einer Richtung hin die Rede sein können.

Zu den wenigen sicheren Ergebnissen gehört die Rechtschreibung des Namens, der sich als »Ruthart« oft — ein einziges Mal anders [1]) — auf den Gemälden des Meisters findet. Die Namen Rotard, Rudhart, Ruthard etc., unter denen man hin und wieder nachzusuchen hat, sind also sämmtlich unrichtig.

Die Litteratur kennt drei Maler Namens Ruthart. 1. Andreas Ruthart, Historienmaler; meines Wissens zuerst erwähnt in Titi's »Ammaestramento . . . di pittura scoltura et architetura . . .« Rom 1686. — Im Verlauf der Besprechung der Cölestiner-Kirche S. Eusebio zu Rom heisst es: »Il quadro nell' altare à man destra con un santo della loro religione fù colorito da Andrea Ruthart Fiamingo monaco celestino, che anche dipinse l'altro santo con un lupo, che è sopra al quadro, che risponse nel coro« (S. 203). Die späteren Angaben gehen grösstentheils auf Titi zurück. So Orlandi im ABCdario pittorico von 1704 und 1719. Füssli's erste Ausgabe des allgemeinen Künstlerlexikons von 1763 gibt Folgendes: Andreas Ruthart sei »aus Flandern; von seinen Gemählden siehet man in der Kirche S. Eusebius zu Rom. Er war vornehmlich in Jagden, Thieren und Blumen berühmt. Hernach trat er in den Cölestiner-Orden. Guarienti p. 57«. Auch diese Angaben gehen also grösstentheils auf Titi zurück. Nur die neue Mittheilung, Andreas hätte auch

[1]) Die Bezeichnung auf einem der Berliner Bilder soll »Rutharts« lauten.

Jagden, Thiere und Blumen gemalt, scheint aus Guarienti's vermehrter Ausgabe des ABCdario von Orlandi zu stammen [2]). Hier ist, wie aus dem Folgenden erhellen wird, die Thätigkeit des Historienmalers Andreas mit der des Thiermalers Carl Ruthart vereinigt. Erst in der Folioausgabe von Füssli's Lexikon, 1779, sind beide Maler getrennt behandelt. Bezüglich des Andreas verweist Füssli in dieser neuen Ausgabe nur mehr auf Titi. Füssli's Nachträge von 1806 ff. behalten die Trennung bei und fügen auf Andreas bezüglich hinzu, dass Monaco nach einem Gemälde des Andreas gestochen habe. Immerzeel weiss in »de Levens en Werken ...« noch 1842 nicht mehr über Andreas Ruthart zu sagen als der alte Titi. Auch Nagler erhebt sich 1845 im Künsterlexikon kaum über das Zusammenfassen der mageren Angaben in der früheren Litteratur. Ohne nähere Begründung fügt er hinzu: »Auf seinen Werken sollen die Buchstaben A R stehen.«

2. Carl Ruthart, Thiermaler; wohl zuerst 1779 bei Füssli erwähnt, später 1796 in Winkelmann's neuem Malerlexikon, wird das Monogramm gegeben. Auf einzelne Bilder geht Füssli in seinen Nachträgen von 1806 ff. ein. 1817 gibt Brulliot das Monogramm, 1831 thut dies Jos. Heller (im Monogrammenlexikon). Wenig Neues 1842 bei Winkelmann-Heller. Die meisten und wichtigsten Angaben bringt Nagler 1845 im Künsterlexikon und 1860 in den Monogrammisten (II. S. 236 ff.) [3]).

3. Jean Ruthart, Thiermaler; (einige Worte in Nagler's Künstlerlexikon).

Es drängen sich nun die Fragen auf, wie und ob überhaupt diese drei Meister zu unterscheiden sind.

Bezüglich des letztgenannten Jean Ruthart schliesse ich mich Nagler an, der die Vermuthung ausspricht, Jean sei identisch mit Carl Ruthart: »Ruthart Jean,« sagt Nagler, »wird im Cabinet Paignon Dijonval, redig. par Bénard, ein Thiermaler genannt, der um 1750 gelebt hat. P. Peiroleri soll nach ihm die im Artikel des Malers Carl Ruthart genannten Bilder gestochen haben [4]); allein dieser Jean Ruthart ist wahrscheinlich Eine Person mit dem genannten Künstler.«

Bezüglich des Andreas Ruthart und Carls hat man bisher niemals daran gezweifelt, dass sie zwei verschiedene Künstler gewesen. Carl gilt bald als Niederländer, bald als Deutscher. Der Name ist ein deutscher; doch scheint

---

[2]) Diese Ausgabe steht mir nicht zur Verfügung.

[3]) Erwähnung findet Carl Ruthart auch in Kugler's Handb. der Geschichte der Malerei, II. 558, in Görling's »Belvedere«, in Haas' Galerien von Wien, in »Deutschlands Kunstschätzen«, Leipzig, A. H. Payne, endlich in Waagen's »Kunstw. u. K. in England« 1838; Treasures of Art in Great Britain; Galleries and Cabinets of Art in Great Britain, Handb. der deutschen u. niederl. Malerschulen und in den »vornehmste Kunstdenkmäler in Wien«. Vergl. auch »Recensionen u. Mittheilungen« 1865, S. 386 (Otto Mündler). Die einzelnen Kataloge, in denen Ruthart vorkommt, werden weiter unten angeführt.

[4]) Es sind die zwei Q.-Fol.-Stiche mit einem von Raubthieren niedergerissenen Pferde und mit ruhenden Damhirschen.

es, dass sein Träger nicht nur italienischen, sondern auch niederländischen Einfluss erfahren hat. Für beides spricht seine Malweise. Mit der römischen Schilderbent möchte er verkehrt haben. Südliche Vegetation kehrt häufig auf seinen Bildern wieder. Nagler sagt (im Lexikon): »Ruthart hielt sich auch einige Zeit in Italien auf, wie es scheint in Venedig, denn hier schloss er mit einem Hopfer aus Nürnberg Freundschaft. Dieses erhellt aus einer Thierzeichnung im Besitze des Hrn. J. A. G. Weigel in Leipzig. Sie ist diesem Hopfer ins Stammbuch gezeichnet und mit dem Namen des Künstlers versehen, der hier ‚Carlo Bo Ruthart 1672‘ schrieb.« Die erwähnte Zeichnung, die uns den Namen Carl (wohl Borromäus) und die späte Jahreszahl 1772 gibt, kenne ich nicht, weshalb ich mich mit der Anführung aus Nagler begnügen muss. Auf denselben Gewährsmann sind wir bezüglich der Angabe angewiesen, Ruthart hätte sich auch in Regensburg aufgehalten. In den Monogrammisten (II. 634) schreibt Nagler ohne Quellenangabe Folgendes: »Gewiss ist, dass sich der Künstler 1664 in Regensburg aufgehalten habe, und er ist wahrscheinlich ein Bayer, da der Name Ruthart oder Rudhardt in Oberfranken familiär ist.«

Verschiedene Gemälde von Carl Ruthart werden schon in Füssli's Nachträgen namhaft gemacht. Nagler stellt eine längere Reihe zusammen. Zahlreiche Bilder Ruthart's sind noch heute nachzuweisen, darunter viele in süddeutschen Sammlungen, die meisten in Oesterreich. Weiter unten soll der Versuch gemacht werden, ein Verzeichniss seiner Werke zusammenzustellen. Zunächst aber ist uns die Thatsache von Wichtigkeit, dass sich ein Carl Ruthart in keiner Weise aus der Kunstgeschichte wegleugnen lässt. Ob auch Andreas eine Person für sich sei, möchte ich nicht behaupten; ich halte, um rasch mit meiner Hypothese hervorzurücken, Andreas und Carl für eine Person. Meine Anhaltspunkte sind folgende: ein Gemälde, das unzweifelhaft von der Hand Carl Ruthart's herrührt, trägt die alte und echte Bezeichnung: Ca[rl] And[reas] Ruthart. Ferner: ein Gemälde, das nachweislich von Andreas Ruthart gefertigt ist, zeigt Analogien mit solchen von Carl Ruthart. Endlich ist zu beachten, dass die älteste Nachricht, die einem Maler Namens Ruthart auch Thierstücke zuschreibt, diesen Ruthart Andreas nennt.

Vorerst muss näher auf diesen Andreas eingegangen werden. Ueber ihn ist, wie oben angedeutet, wenig in der Litteratur zu finden. Die zwei Bilder in Rom möchten den wenigsten Kunstgelehrten durch Autopsie bekannt sein [5]); und ausser diesen war einstweilen nur ein einziges Gemälde aufzufinden, das mit Bestimmtheit dem Andreas Ruthart zugeschrieben werden kann [6]). Dieses Eine muss hauptsächlich die Basis abgeben für die Untersuchung, ob Carl und Andreas identisch sind oder nicht. Es ist Nr. 30 der Oldenburger Galerie »David als Hirte wird von dem Propheten Samuel zum König berufen«, ein Gemälde, das wegen mancherlei Analogien mit Bildern

---

[5]) Vergl. Litterar. Beilage der Wiener Montagsrevue, 1882, Nr. 42 und 43. Frimmel: Die Gemäldegalerie zu Oldenburg.

[6]) Auch hier können sie nur auf Titi's Zeugniss hin Erwähnung finden.

des Benedetto Castiglione diesem Meister zugeschrieben war. Es lässt sich aber beweisen, dass es nicht von Castiglione, sondern von Andreas Ruthart gemalt ist, wodurch nicht nur ein beglaubigtes Werk des letztgenannten gewonnen ist, sondern auch klar wird, dass er ein dem Castiglione verwandter Maler war.

Auf dem Oldenburger Bilde erblicken wir in der Mitte David, der auf einer kleinen Bodenerhebung sitzt. Mit der Linken hält er eine kleine Harfe. Sein Haupt bedeckt ein Barett. Die Harfe endigt rechts oben in einem dicken Schnörkel. Im Vordergrunde hat sich David's Heerde gelagert. Fast die ganze rechte Hälfte des Vordergrundes nimmt ein Rind ein, das mit dem Kopf gegen die Mitte gekehrt ist. In der Mitte des äussersten Vordergrundes liegt ein Schaf, mit dem Kopf nach rechts gekehrt; hinter demselben zwei andere Schafe in anderen Stellungen. Zur äussersten Linken steht ein Hund. Neben diesem rechts ein Korb, der Notenrollen enthält. Links vom Hintergrunde her nähert sich eilends Samuel. Seine Rechte stützt sich auf einen langen Stab. Die Linke scheint den Mantel zu halten, von welchem der Wind zwei grosse Zipfel nach rechts hin weht. Im Mittelgrunde rechts zwei Baumstämme sich überschneidend; dahinter ein Kameel, dessen Kopf ganz nahe an der Harfe sichtbar ist. Das Bild ist mit Figuren überfüllt. Breite 1,73, Höhe 1,20. — Nach Angabe des Kataloges kam das Gemälde im Jahre 1804 in die Oldenburg'sche Sammlung aus dem Besitze des Directors Tischbein, der seinerseits seine Gemälde von 1782 bis 1799 in Italien (besonders Rom und Neapel) zusammengebracht hatte.

Nun existirt aber ein Stich, der genau dieselbe Darstellung bringt, dessen Unterschrift aber aussagt, dass er nach einem Originale des Andreas Ruthart ausgeführt sei. Es heisst dort: »Pittura di Andrea Ruthart posseduta dalla nobil Famiglia Manfrotti A. S. Samuele.« Ich kenne zwei Zustände dieser Radirung in Quer-Folio. Beide tragen den Titel: »Davide unto in re dal Profeta Samuele«. Der eine Etat hat ausserdem im Unterrande folgende Inschrift: »tulit ergo Samuel cornu dei . . . Reg. Cap. 26 v. 13«, worauf folgt: »Pittura di Andrea Ruthart . . .« (wie oben). Rechts unten, nahe dem Stichfelde, in kleiner Schrift lesen wir: »Pietro Monaco [7]) del. scol. e formo in Venezia.» Dieser Zustand befindet sich im Pariser Cabinet.

Der andere Etat gibt keinen Künstler- und Stechernamen, dafür rechts unten nahe dem Plattenrande die Adresse: »Appo Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia in Venezia.« Etwas höher die Verlagsnummer »100«. Dieser Zustand befindet sich in der Albertina.

Auch Nagler kannte zwei Zustände von dieser Radirung, die er flüchtig charakterisirt. Im ersten Drucke steht: »Davide unto Re dal Profeta Samuele« etc.; im zweiten auch noch die Adresse: »Appo Innoc. Al. e Piettro Scattaglia . . .« Es scheint, dass Nagler dieselben zwei Zustände meint, die ich oben unterschieden habe.

---

[7]) P. Monaco war Zeichner und Stecher; geb. 1710 zu Belluno. Todesjahr unbekannt. Er arbeitete noch 1763 und stach nach einigen Bildern, die sich jetzt in der Dresdener Galerie befinden. (Nagler.)

Das hiemit als Werk des Andreas Ruthart nachgewiesene Gemälde in Oldenburg zeigt also viele Analogien mit Bildern des B. Castiglione, desgleichen einige mit flüchtigeren Arbeiten des Carl Ruthart, so dass die Differenzen, die zwischen den bezeichneten Bildern Carls und dem Oldenburger Bilde zu beobachten sind, kein absolutes Hinderniss dafür abgeben würden, das Oldenburger Gemälde als Werk Carls anzunehmen.

Der wichtigere Anhaltspunkt für die Vereinigung von Carl und Andreas in eine Person ist aber unleugbar der, dass sich auf einem Bilde, welches unzweifelhaft als Werk Carls anerkannt werden muss, die Bezeichnung: »CA : AND : RVTHART fecit« findet. Dieses Bild ist Nr. 418 der Galerie Pitti, ein grosses Breitbild, das weiter unten zu beschreiben sein wird.

Zu beachten sind hier auch die zwei Bilder von Carl Ruthart bei Nostiz in Prag. Sie tragen die Bezeichnung »C A«, darunter »Ruthart«, die wohl nicht anders als auf Carl Andreas gedeutet werden kann.

Eines ist also zunächst zweifellos: dass nämlich der gewöhnlich als Carl Ruthart geführte Meister eigentlich Carl Andreas Ruthart geheissen hat. Ziehen wir nun das Resultat heran, das vom Oldenburger Gemälde gewonnen wurde, so erscheint die Annahme nicht gewagt, Carl und Andreas Ruthart seien identisch.

Nun wird es auch einigermassen erklärlich, wie Castiglione und »Carl« Ruthart gewisse Analogien in der Composition, in der Wahl der Stoffe, endlich in der Malweise selbst zeigen. Carl Andreas Ruthart stand eben einige Zeit unter dem Einflusse des Castiglione. Am deutlichsten zeigt sich dies an dem Oldenburger Bilde. Was von den erhaltenen Gemälden »Carls« keinen Einfluss des Castiglione zeigt, wird man der Zeit nach so weit als möglich vor dem vorausgesetzten Umgange mit Castiglione ansetzen müssen. Derlei Bilder sind wohl v o r jenem Umgange entstanden [8]). Sollte es sich bestätigen, dass Carl und Andreas dieselbe Person sind, so liesse sich folgende kurze Lebensbeschreibung desselben zusammenstellen:

Carl Borromäus Andreas Ruthart, vorwiegend Thiermaler, auch Historienmaler, stammt höchst wahrscheinlich aus Süddeutschland, geht vielleicht nach Rom und verkehrt dort mit der Schilderbent. 1664 war er in Regensburg. In den 60er Jahren malt er seine meisten fein und sorgfältig ausgeführten Thierstücke (die früheste Datirung: 1663, kommt auf einem Bilde in Pest vor). Im Jahre 1672 taucht er wieder in Italien auf und zwar in Venedig, wo er mit einem Hopfer (vielleicht mit Wolfgang Ludwig Hopfer) aus Nürnberg in Verbindung stand. In Italien wird er auch mit Castiglione bekannt, dessen Bilder ihn stark beeinflussen. Seine Malweise wird breiter. Das Bild mit der

[8]) Bezüglich der erwähnten Analogien sei daran erinnert, dass beide nicht selten das Thierstück mit der biblischen Scene verbinden (Castiglione's in Genua, Ruthart's Paradies, ehemals bei Zschille, der David). Gewisse Analogien der Technik möchten an den kleinen Castiglione's der Uffizien-Galerie zu beobachten sein, besonders an Nr. 1042 (S. 173 des italienischen Kataloges) »La maga Circe con i compagni di Ulisse.« Ruthart hat überdies auch denselben Stoff auf einem grösseren Bilde behandelt (Dresdener Galerie).

Circe in Dresden und das mit dem David in Oldenburg gehört dieser Phase seiner Entwicklung an. Endlich wird der alternde Meister fromm, malt Kirchenbilder und tritt zu Rom in den Cölestiner-Orden. Zu Rom wird er gestorben sein.

Bezüglich der kunstgeschichtlichen Stellung, die Ruthart einnimmt, muss darauf hingewiesen werden, dass unser Meister ziemlich isolirt steht. Unter seinen Vorgängern in der Thiermalerei ist keiner, dessen Einfluss bei Ruthart zu verspüren wäre. Ruthart dürfte Autodidakt gewesen sein, der sich hauptsächlich durch Studium der lebendigen Natur zum grossen Künstler gebildet hat. Seine Thiere sind stets vortrefflich gezeichnet, auch wenn sie in lebhaftester Bewegung dargestellt sind. In Feinheit und Harmonie des Colorits steht er den gleichzeitigen Holländern nahe. Er versteht sich auf geschlossene Lichtführung.

Ruthart's hin und wieder hochdramatische Bilder sind wohl nicht ohne Einfluss auf gleichzeitige und spätere Thiermaler geblieben, vielleicht hat Ruthart sogar Schüler gehabt. Bei Abraham Hondius muss an eine solche Schülerschaft gedacht werden, besonders wenn man vor seinen beiden Thierstücken in der Rotterdamer Galerie (Nr. 116 und 117, ersteres bezeichnet und datirt von 1672) oder vor dem Bilde in der Dresdener Galerie (Nr. 2370, alt) steht. Leider ist die Biographie des Abraham Hondius womöglich noch unklarer als die von Ruthart. Aus dem stilistischen Zusammenhang allein können keine weiteren Folgerungen gezogen werden [9]).

Die Gemälde Ruthart's, die seiner besten Zeit angehören, nämlich, wie wir annehmen wollen, der Zeit vor dem Umgang mit Castiglione, zeigen saubere Ausführung und sorgsame Behandlung in jeder Beziehung, sogar in der Landschaft, die meist sehr stimmungsvoll ist. Es sei hier nebstbei erwähnt, dass Ruthart es liebt, im Vordergrunde oder Mittelgrunde zur Seite kleine Eichbäume mit grossen Blättern und einigen dürren Aesten oder niedriges Eichengebüsch und grosse Blattpflanzen anzubringen. Pinienartige Bäume und Cypressen im Hintergrunde kehren häufig wieder. Einmal bringt er im Mittelgrunde eine Agave an. Das Grün seines beleuchteten, conventionellen, kurzen Grases nähert sich dem Blauweiss. Felsplatten, die mit solchem Grase bewachsen sind (und auf denen sich Wild gelagert hat), kommen gar oft auf seinen Gemälden vor.

Die grösste Aufmerksamkeit widmet Ruthart aber nicht der Landschaft, sondern den dargestellten Thieren, in welcher Beziehung der Meister von Manchen für unübertrefflich gehalten wird. Die technische Ausführung ist dabei in der That ebenso vorzüglich, als der geistige Gehalt der Bilder, als ihre Composition. Für die Bilder seiner besten Zeit möchte Folgendes charakteristisch sein: die Thierfelle sind in der Weise gemalt, dass auf eine trockene helle Untermalung ein frisches dunkles Impasto gesetzt ist, in welches der Maler dann mit einem spitzigen Instrument, wahrscheinlich mit dem Pinselstiel, einzelne feine Striche einkratzt, die bis auf den hellen Grund durch-

---

[9]) J. Beeldemaker dürfte Bilder von Ruthart gekannt haben, ebenso die späteren J. G. Hamilton und J. M. Roos; kaum die Riedinger.

dringen und die einzelnen Haare und Haarbüschel trefflich nachbildet [10]). Dasselbe Vorgehen beobachtet Ruthart mit hellem Impasto auf dunkler Untermalung. Hie und da wird seine Malerei dadurch spitz und hart. Er weiss die Felle aber auch weich und breit zu behandeln, wie das ebenfalls auf unzweifelhaften Werken seiner Hand zu gewahren ist.

Ruthart hat eine grosse Anzahl von Bärenhetzen und Hirschjagden gemalt; auch Bilder mit Löwen, Leoparden, Ebern sind von ihm häufig ebenso wie solche mit ruhenden Hirschen; ein im Dunkel des Vordergrundes heranschleichender Fuchs gehört zu seinen Lieblingsmotiven. Ruthart ist übrigens in seinen Thierstücken ausserordentlich vielseitig. Exotische Thiere stellt er mit derselben Naturtreue dar, wie einheimische, so dass man zu der Vermuthung gedrängt wird, er hätte gründliche Studien in Menagerien angestellt. Mit der Anatomie der Thiere, die er darstellt, scheint er, soweit sie Knochen und Muskeln angeht, vertraut zu sein, wie denn die verständnissvolle Behandlung des Kniegelenks hervorgehoben zu werden verdient. Bemerkt sei auch, dass Ruthart auf seinen Bildern mit grossen Raubthieren gut gezeichnete Pferdeschädel anzubringen pflegt.

Die menschliche Figur beherrscht Ruthart nicht ebenso wie die Thiere. Die einfachsten Fälle machen ihm da Schwierigkeiten. So vermeidet er denn so viel wie möglich, den Menschen in seine Bilder einzuführen. Meist kämpfen die Thiere allein unter einander oder sie ruhen, ungestört vom Treiben der Menschen. Der Jäger bleibt im Hintergrunde, wogegen das verfolgte Wild den besten Platz im Vordergrunde erhält. Die Hirten, die auf einem Bilde bei Liechtenstein und auf einem in der Wiener Akademie im Vordergrunde vorkommen, verstecken förmlich sich und ihr Gesicht. Auch ist der menschliche Schädel, der auf einem der Ruthart's bei Liechtenstein vorkommt, ohne Verständniss für Anatomie gezeichnet.

Weitere Eigenthümlichkeiten des Meisters werden sich bei der Durchsicht des beschreibenden Verzeichnisses seiner Werke ergeben, das ich hier folgen lasse. Es ist nach den Oertlichkeiten zusammengestellt. Eine gewisse Ungleichmässigkeit der Angaben ist dadurch entstanden, dass ich für einige Bilder genöthigt war, ältere Aufschreibungen zu benützen, unter denen einige aus der frühesten Zeit meiner kunsthistorischen Studien herstammen. Um durch die Verwendung dieser Notizen nicht die ganze Arbeit zu entwerthen, wurde jede ältere Aufschreibung als solche kenntlich gemacht. Links und rechts gilt vom Beschauer aus.

Alton Tower (bei Earl of Shrewsbury) nach Waagen drei Bilder: »Ruthart. Eine Bärenhetze. In Kraft und Wärme der Farbe, im Fleiss der Ausführung ein Hauptbild. Zwei andere sind von gewöhnlicher Art.« (Kw. u. K. in England II. Th. S. 466 damit übereinstimmend in Treasures of Art in Great Britain III. 387 [11]).

[10]) Diese Beobachtung ist schon angedeutet im Schäfer'schen Buche über die Dresdener Galerie »Beschreibung und Erläuterung sämmtlicher Gemälde der Königl. Galerie . . . .«

[11]) Diese Bilder kenne ich nicht aus eigener Anschauung, ebensowenig als

[Bamberg. In der städtischen Galerie wird unter Nr. 383 ein Thierstück von schlechter Zeichnung als Ruthart geführt. (Zwei Löwen haben einen Hirsch angefallen. H. 0,80, Br. 0,62). Das Bild ist im besten Falle eine schlechte Copie nach Ruthart] [12]).

Berlin, königliche Gemälde-Galerie. Eine Bärenhetze und eine Hirschjagd, gegenwärtig nicht aufgestellt. Vergl. Waagen's Katalog von 1834 Nr. 477 u. 479 [13]). Gegenstücke, H. 2 F. 4³/₄ Z. Br. 3 F. rheinländ. Maass. Leinw. Beide Bilder stammen aus den königlichen Schlössern. Sie zeigen die oben erwähnten eingekratzten Striche an den Fellen (gütige Auskunft von Herrn Dir. Dr. Jul. Meyer). — Bärenhetze. Von der Linken bis zur Mitte des Bildes erstreckt sich eine bewaldete Felspartie mit einer Höhle. Davor zur Linken ein im Lauf begriffener flüchtender Bär. Ein grosser Hund ist ihm in den Rücken gefallen. Daneben in der Mitte ein zweiter Bär, aufrechtstehend. Er wird von drei anspringenden Hunden am Kopf gepackt, während er einen vierten Hund mit der rechten Pranke umklammert hält. Rechts ein todter Bär und weiter zurück Hunde in der Verfolgung begriffen. Rechts hügelige Ferne. — Hirschjagd. Links im Vordergrunde ein Hirsch, von einem Hunde an der Brust gepackt. In der Mitte des Bildes ein zweiter Hirsch, im Lauf begriffen; ein dritter, hinter den beiden ersten, gleichfalls auf der Flucht. Unter dem ersten Hirsch gewahrt man auf dem Boden einen Hund, unter dem zweiten drei weitere Hunde. Ganz rechts weiter zurück der Jäger zu Pferd mit einigen Hunden. Zur Linken eine Baumgruppe; rechts hügelige Ferne. Bezeichnung: »CAR. Ruthart's fect.« [14]).

[Brüssel. Nach Nagler's Monogrammisten (II. 609) war bei Graf F. de Robiano bis 1837 ein Bild mit dem Monogramm C. R. »Dieses Gemälde stellt Ruinen antiker Gebäude vor, und daneben verzehrt ein Löwe, eine Löwin und ein Tiger einen erlegten Hirsch.«]

Dresden, königliche Gemälde-Galerie [15]). Im Hübner'schen Katalog, Neudruck der 5. Aufl. von 1884, Nr. 2023. »Odysseus zwingt Circe, seine in Thiere verwandelten Gefährten zu entzaubern« [16]). Die Figuren sind

---

die von Waagen in »Galleries and Cabinets of Art in Great Britain« S. 149 u. 494 erwähnten drei Bilder. S. 149 werden in der Sammlung von Lord Caledon angeführt: »Karel Rutharts — 1. and 2. Two hunting pieces. Pretty little pictures by this not common master«; S. 494 unter den »pictures at elvaston castle, Derbyshire« bei Earl of Harrington als Nr. 191 »A bear hunt, of very animated action and carefully painted in powerful colour. Wrongly termed Fyt.«

[12]) Die hier in eckige Klammern gesetzten Angaben beziehen sich entweder auf Bilder, die nur in der Litteratur nachweisbar sind, oder auf Copien.

[13]) Die Bilder sind auch in Nagler's Lexikon erwähnt.

[14]) Die Beschreibungen nach einer brieflichen Mittheilung von Dr. Jul. Meyer.

[15]) Im Allgemeinen sind Ruthart'sche Werke in der Galerie des »Churfürsten von Sachsen« schon 1779 bei Füssli erwähnt.

[16]) W. Schäfer geht in seiner »Beschreibung und Erläuterung sämmtlicher Gemälde der Königl. Galerie . . . « S. 487 f. näher auf die Darstellung ein. »Der Künstler führt uns höchst wahrscheinlich das Zauberreich der Kirke vor.« Schäfer erinnert daran, dass die Gefährten des Odysseus nicht in allerlei Thiere, wie sie

von Daniel (?) Heinz. Auf Leinwand 1,33 h., 1,67 br. Bezeichnung: C. RVTHART fec. 1666. — NB. Der Schauplatz ist eine Felsengrotte, in der es von dem mannigfachsten Gethier wimmelt. Die Figuren sind matt. Die Angabe, dass sie von einem Daniel Heinz gemalt sind, entbehrt einer sicheren Beglaubigung. Breiter und weniger sorgfältig als gewöhnlich. Beginnender Einfluss des Castiglione. Schon in Füssli's Nachträgen von 1806 erwähnt. — Nr. 2024. »In einer felsigen Gegend an einem Abhange mehrere Hirsche; unten im Vordergrunde steigen ein paar Kraniche auf. Auf Leinwand 0,68½ h. 0,56 br. Bezeichnung: C. RVTHART. 1742 durch Riedel aus Prag. Inv, 8^vo^.« NB. Es sind drei Hirsche dargestellt. Zwei liegende rechts, ein stehender links. Im Vordergrunde ruhiges Wasser, von dem ein Reiher auffliegt. Ein zweiter unten auf dem Wasser. Im Hintergrunde links dichte Baumgruppen, rechts ein steiler ferner Berg. (Vergl. Schäfer a. a. O. S. 490). Zeigt die eingekratzten Striche. Lithographirt im Gegensinne des Originals von P. Sevestre (links unten: »peint par Ruthard, lith. par P. Sevestre«; mitten: »V^ve^ Humbert et Wentzel, rue St. Jacques 65, Paris-Déposée 196«, rechts; »Lith. de Fr. Wentzel à Wissenbourg« — (seltenes, aber elendes Blatt mit dem Titel: »L'alarme, Wild und Wald, The Alarm«. — Kl. Fol.) — Nr. 2025. »Fliehende Hirsche von Hunden angefallen. Auf Leinwand 0,68½ h., 0,57 br. Bezeichnung: C. RVTHART. NB. In der Mitte des Bildes ein nach links galoppirender Hirsch. Vor ihm ist ein anderer Hirsch von einem weissen Hunde niedergerissen worden. Links im Hintergrunde ein Jäger mit Jagdhorn und zu Pferde. Rechts Baumgruppen. Im Vordergrunde rechts ein herbeieilender Hund (vom Bildrande überschnitten). Himmel leicht bewölkt. Vergl. Schäfer a. a. O. S. 493. — Nach ihm soll das Bild erst 1817 in die Galerie gekommen sein. Mit den eingekratzten Strichen. Lithographirt von Sevestre, resp. von Wentzel à Wissenbourg unter dem Titel: »La chasse au cerf, Die Hirschjagd, The stag hunt.« Bezeichnung etc. wie bei der vorerwähnten Lithographie. Verlagsnummer 197. In gleichem Sinne wie das Original. — Nr. 2026. »Mehrere Bären von starken Hunden gepackt. Auf Leinwand 0,69 h., 0,89 br. Bezeichnung: C. RVTHART. Durch Graf Wackerbarth. Alt. Inv. 1722.« NB. Die Scene spielt in einer offenen Gegend. Rechts im Vordergrunde Baumgruppe. Links in der Ferne Berge. Die Bezeichnung steht unten in der Mitte. Das H und das A sind zusammengezogen und zwar lehnt sich das A an das H. Zeigt die eingekratzten Striche. Schon in Füssli's Nachträgen von 1806 erwähnt. Vergl. auch Schäfer a. a. O. S. 496 f. Nach ihm soll das Bild erst seit 1765 in der Galerie sein. Nach Nagler's Lexikon soll die Bärenhetze von Zöllner und Hammitzsch lithographirt sein. Ich kenne das Blatt nicht. Vielleicht meint Nagler die Zöllner'sche Lithographie nach dem Bilde in Lützschena.

Dresden, bei Herrn Geh. Commerzienrath Zschille. Eine Bärenhetze. In der Mitte aufgebäumt ein Bär, der mit sechs Hunden kämpft. Vor ihm

---

auf dem Bilde dargestellt sind, sondern alle in Schweine verwandelt wurden. Auch spricht der Autor von dem Daniel Ens (Heinz), der die Figuren auf diesem Bilde gemacht haben soll.

liegt, schon im Verenden, ein zweiter Bär, dem ein Hund ins Ohr beisst. Von links her kommt ein dritter Bär gerannt. Drei Hunde stürzen ihm entgegen. Br. ca. 0,80, H. ca. 0,60. (Nach einer brieflichen Mittheilung des Besitzers.) Soll der Bärenhetze in Berlin nahe verwandt sein. War 1884 in der Dresdener Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz, denn es ist wohl dasselbe Bild, das als »Löwenjagd« auf S. 240 des I. Bds. der Zeitschrift für Kunst- und Antiquitätensammler in dem Bericht über jene Ausstellung erwähnt ist.

Rath Zschille besass in den 70er Jahren ein zweites Bild von Ruthart:

Das Paradies (die Schöpfung), ein grosses Breitbild mit unzähligen Thierfiguren und der nackten Figur Adams. Er steht rechts auf einer Felsenstufe und lehnt sich auf ein Rind. Br. 2,11, H. 1,69. Auf Leinwand. Das Bild war bis ca. 1872 bei Amsler und Ruthart in Berlin [17]). Von dort kam es an Zschille. Dieser hatte es 1876 im Münchener Glaspalast ausgestellt, wo ich es selbst gesehen habe (Nr. 2322 des Kataloges). Seither kam das Bild an einen gewissen Cichlar in Wien, der es wohl schon wieder weiter verkauft hat.

[Düsseldorf. Dort soll Füssli's Nachträgen zu Folge »einst eine Hirschjagd 8' 10" breit, 7' 7" hoch« gewesen sein. In wessen Besitz wird nicht angegeben.] Ist wohl dasselbe Bild, das später in München auftauchte und gegenwärtig in Schleissheim aufgestellt ist. Vergl. weiter unten: Schleissheim.

Florenz, Galleria Pitti. Nr. 418. Ruhendes Wild. Ein Rudel Hirsche lagert auf einem grasbewachsenen Felsen im Mittelgrunde. Vor den Hirschen liegt ein Hase. Der Felsen bildet ein Plateau und fällt nach dem Vordergrunde zu steil gegen eine Wasserfläche ab, die von allerlei Geflügel belebt wird. Links steht ein Reiher, gegen die Mitte zu schwimmen zwei Enten. Eine dritte Ente fliegt zum Wasser herab. Auf einem Felsen zur äussersten Rechten gewahrt man noch zwei Hirsche. In dem Einschnitt zwischen beiden Felsen ein Stachelschwein. Links im Hintergrunde dichte Baumgruppe. In der äussersten Ferne rechts steiles Gebirge. Himmel gänzlich bewölkt. Auf Leinwand. Br. 1,39, H. 1,01. Bezeichnung rechts fast unten auf einem Felsen:

CA : AND :
RVTHART.
fecit.

Photographirt von Alinari (Nr. 674). Im französischen Katalog von 1882 ist die Bezeichnung unrichtig als »Car. Ruthart fec.« angegeben. — Nr. 438. Edelhirsch, von einem Leoparden zerrissen. Felsschlucht. Etwas links und unter der Mitte des Bildes ein kleiner von der Sonne beleuchteter Felsvorsprung. Auf diesem sinkt eben ein Hirsch zusammen, dem ein Leopard auf den Rücken gesprungen ist; vor ihm ein zweiter Leopard, der zu ihm emporspringen will. Ein dritter Leopard springt rechts von einem Felsen herab. Ganz rechts unten im äusserten Vordergrunde ein Tiger, der zu einem Adler rechts am Felsen hinauf blickt. Links im äussersten Vorder-

---

[17]) Briefliche Mittheilung von Th. Ruthart.

grunde ein Löwe. Von der Mitte etwas rechts ein Bär, der sich eben in eine Höhle zurückzieht. Im Hintergrunde links dichte Laubbäume. Oben ist ein Stück Himmel mit zerrissenen Wolken sichtbar. Auf Leinwand. Br. 1,38, H. 0,01 (Pendant des Vorigen). Zeigt die eingekratzten Striche. Photographie von Alinari (2972).

Hermannstadt, Bruckenthal'sches Museum. Nr. 110 (des Kataloges von 1844). »Zwei Tiger raufen sich um einen erlegten Hirschen; ein Bär kommt dazu. Kleine Figuren auf Leinwand.« H. 0,495, Br. 0,44. — Nr. 230. »Eine Gruppe von drei Hirschen. Auf Leinwand.« H. 0,613, Br. 0,488. Nach einer brieflichen Mittheilung von Custos Prof. Schuster sind die Bilder nicht bezeichnet. Ueber die Authenticität dieser Bilder kann ich mich nicht äussern, da ich sie nicht gesehen habe.

Innsbruck, Ferdinandeum. Nr. 4 und 5.

Nr. 4. Hirschjagd. Bergige baumreiche Landschaft. Rüden hetzen einen Hirsch. Rechts ein Jäger zu Pferd und mit Waldhorn. H. 0,95, Br. 0,76. — Nr. 5. Felsschlucht mit Leoparden. Diese verscheuchen Raben, Elstern und zwei Adler von einem gefallenen Hirsche. Links Aussicht auf weites Bergland. Pendant des vorigen. Zeigt die eingekratzten Striche. Beide Bilder stammen aus Tschager's Sammlung. Vergl. Recensionen und Mittheilungen 1865. S. 386 Angaben nach Tschager's Katalog mit eingeklammerter Bemerkung von Otto Mündler. Dieser Kenner nennt die beiden Bilder: »Die zwei ausgezeichneten Karl Ruthart«.

Lützschena, bei Freiherrn v. Speck-Sternburg. Nr. 19 des „Verzeichnisses der Gemälde-Sammlung . . .« Leipzig, Tauchnitz 1840. »Eine Bärenhetze. Zwei Bären kämpfen mit zwölf grossen Jagdhunden. Einige der letzteren liegen bereits verwundet auf der Erde und ein anderer wird von einem Bären emporgeschleudert.« Br. 0,865, H. 0,59. Auf Leinwand. Zeigt die eingekratzten Striche. Nicht bezeichnet, nicht datirt. Radirt gr. 4° von F. Loos (1837) für das erwähnte Verzeichniss[18]). Lithographirt von Zöllner und Duchaisne (1854) gr. qu. fol. (Die Kenntniss dieses bedeutenden Blattes verdanke ich einer gütigen Sendung des Freiherrn Alexander v. Speck-Sternburg, der mir über die Herkunft des Bildes folgende Mittheilung machte. Die handschriftlichen Notizen über das Gemälde seien verloren, aber »so viel mir aus den Reden unseres seligen Vaters in meiner Jugendzeit erinnerlich ist, stammt dieses Bild aus einer fürstlichen Galerie in Wien.«) Der Ruthart in Lützschena dürfte nach all' dem, was ich davon in Erfahrung bringen konnte, echt sein. Er zeigt viele Analogien mit dem Louvrebilde, das weiter unten beschrieben wird.

[München. Herzogliche Leuchtenberg'sche Galerie. Nagler erwähnt im Lexikon »eine Bärenjagd mit vielen Hunden«, die in der genannten Galerie gewesen sein soll.]

Oldenburg. Grossherzogliche Sammlung. Vergl. die Einleitung.

---

[18]) Vergl. Andresen's Maler-Radirer des 19. Jahrhunderts, Loos, Nr. 16. angeblich 1826 radirt. Erwähnt auch in Wastler's »Steirischem Künstler-Lexikon« (S. 92).

Paris, Louvre. Nr. 476. Bärenhetze. Freier Platz. Fast in der Mitte des Vordergrundes hat sich ein Bär aufgerichtet. Mit dem Gebiss hat er einen Hund erfasst. Rechts davon zerfleischt ein zweiter Bär einen Hund. Ganz im Vordergrunde ein Hund, der auf dem Rücken liegt. Von links her kommen zwei andere Jagdhunde herbeigeeilt. Im Mittelgrunde links einige Nadelbäume (wie Lärchen), rechts und weiter nach rückwärts ein mit Gesträuch bewachsener kleiner Felsen. In der Ferne Berge von mässig steilen Formen. Am Himmel thürmen sich grosse Wolkenhaufen auf. Im äussersten Vordergrunde grosse Blattpflanzen. Auf Leinwand. Br. 0,87, H. 0,65. Ohne Bezeichnung. Das Bild ist in der Mitte der Fläche ein wenig beschädigt. Zeigt die eingekratzten Striche. Stammt aus dem Musée Napoléon. Vergl. Tauzia's Katalog. Waagen in Kunstw. u. K. in Paris S. 607 nennt das Bild »sehr dramatisch wahr und fleissig ausgeführt«. Bei Angabe der Dimensionen hat er Höhe und Breite verwechselt.

Pest, Landes-Galerie Nr. 315. Hallali. Baumreiche Landschaft. Ein Hirsch wird von drei Hunden verfolgt, deren einer ihn schon beim Ohre erfasst hat. Ein anderer Hund läuft von rechts herbei. Vom Hintergrunde her nähert sich ein Reiter auf einem Schimmel. Nach links hin im Mittelgrunde entflieht eine Hirschkuh. Im Vordergrunde zu beiden Seiten niedriges Eichengebüsch. Auf Leinwand. H. 0,97, Br. 0,79. Zeigt die eingekratzten Striche. Kam wie das folgende Bild mit der Galerie Esterhazy [19]) aus Wien nach Pest.

Stahlstich in 4° von T. Headwood für die englische Kunstanstalt A. H. Payne in Leipzig und Dresden. [In Görling's »Belvedere« wird das Pester Bild mit der Hirschjagd in der Wiener kaiserlichen Galerie verwechselt. Dieselbe Verwechslung, wenn ich mich recht entsinne, kommt mit Headwood's Stahlstich (Wiederholung oder anderer Zustand) in »Deutschlands Kunstschätzen« vor. Kupferstich gr. qu. fol. (nur die untere Hälfte des Originals wiedergebend) von Carl B. Post. Vergl. Andresens Handbuch für Kupferstichsammler II. S. 326 mit 3 Zuständen. (Mit dem Stich nach dem folgenden Bilde zu Nr. 19 zusammengefasst.) Nr. 316. Keiler von Wölfen gejagt. In einer dunklen Felsschlucht hat sich am Rande eines kleinen Wassers ein wilder Kampf zwischen einem Wildschweine und drei Wölfen entsponnen (etwas links von der Mitte des Vordergrundes). Von rechts her nähert sich schleichend ein Fuchs. Links im Vordergrunde ein kleiner Eichbaum, in der Mitte der Schädel eines Hirsches halb von unten gesehen. Im Hintergrunde links oben Ausblick auf dunkle Baumgruppen. Bezeichnung unten in der Mitte:

C
RVTHART
1663

H. 0,97, Br. 0,79. Pendant des Vorigen. Zeigt die eingekratzten Haare. Stahlstich von W. French für die Kunstanstalt von A. H. Payne. Kupferstich nach der unteren Hälfte von C. B. Post. Vergl. Andresen a. a. O.

[Pötzleinsdorf bei Wien. Nach Böckh's Merkwürdigkeiten von Wien

---

[19]) Vergl. F. H. Böckh's Merkwürdigkeiten von Wien, 1823. S. 298.

haben sich in der aus mehreren hundert Gemälden bestehenden Sammlung »des Herrn Ritters von Geymüller« zu Pötzleinsdorf nächst Wien »Thierstücke von Ruthardt« befunden. Sie werden mit unter den »vorzüglich bemerkenswerthen« Bildern genannt. S. 312.]

Pommersfelden (gräflich Schönborn'sche Galerie). Nach Füssli's Nachträgen sollen in »Pommersfelden eine Felsenhöle mit drey scherzenden Löwen und einem Pantherthier, dann eine Wildniss mit Wasserfall, Wasservögeln und zwey Luchsen mit einem Löwen« von Ruthart gewesen sein. Füssli kann wohl nur die Schönborn'sche Galerie meinen, dürfte sich aber dennoch geirrt haben. Denn im gräflich Schönborn'schen Domänenamt zu Pommersfelden wird es entschieden in Abrede gestellt, dass sich Bilder von Ruthart in der Sammlung jemals befunden hätten [20]).

Prag. Gräflich Nostiz'sche Sammlung (nicht in der Galerie, sondern in den Privatgemächern). — Nr. 222. Zwei Hirsche, ein Thier und ein Fuchs bei einem Felsen, über welchen ein kleiner Bach herabstürzt. Bezeichnung rechts unten: »C A« Ruthart fecit.« H. ca. 1,15, Br. ca. 0,75. — Nr. 281. Ein Bär zerreisst einen weissen Hirsch. Rückwärts ein Luchs. Von links kommt ein Löwe; eine hohe Felswand im Mittelgrund lässt nur rechts einen kleinen Ausblick auf ferne Schneegebirge. Dimensionen und Bezeichnung wie bei dem vorigen Bilde. Beide von geschlossener eleganter Lichtführung. [Aeltere Notizen.]

Prag. Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde.

Nr. 287. Löwe und Tiger im Kampf um einen Hirsch. Links im Vordergrunde ein Strauch. In der Ferne felsige Gebirge. Gänzlich bewölkter Himmel. Br. ca. 0,7, H. 0,5. Auf Leinwand. In dem längst vergriffenen alten Katalog der Galerie ist das Bild erwähnt als Nr. 17 des IV. Saales. [Aeltere Notiz.]

Schleissheim, königliche bayerische Gemälde-Galerie.

Nr. 691. Bärenhetze. — Nr. 692. Hirsche von Hunden angefallen. Beide mit lebensgrossen Figuren. Auf Leinwand. Vergl. Mannlich »Beschreibung der churpfalz bayerischen Gemälde-Sammlungen zu München« (München 1805.) II. Bd. Nr. 1028 und 1033. Marggraf's Katalog der alten Pinakothek bringt nur die Hirschjagd unter Nr. 1302. Erwähnt in Füssli's Nachträgen. In Teichlein's Katalog von Schleissheim als Nr. 691 und 692. In A. Bayersdorfer's Katalog der Schleissheimer Galerie (1885) wird nur die Hirschjagd angeführt; als Nr. 689 »Wüthender Kampf zwischen Hirschen und Hunden. Leinwand.« Br. 2,60, H. 2,20. — Die Hirschjagd dürfte ehemals in Düsseldorf sich befunden haben.

Wien, Akademie der bildenden Künste. Nr. 316. Eseltreiber. Im Hofe eines italienischen Bauernhauses steht etwas links von der Mitte des Vordergrundes ein gesattelter Esel, mit dem Kopf nach links gekehrt Auf den Sattel lehnt sich mit beiden Armen der Treiber, dessen breitkrämpiger Hut

[20]) Briefliche Mittheilung des Herrn Domänenverwalters. Die ältere Litteratur über die Galerie zu Pommersfelden steht mir nicht zur Verfügung.

die Augen verdeckt. Rechts im Vordergrund steht auf einer Bank ein Haushahn. Rechts im Mittelgrunde ein Brunnen oder eine Cisterne, an deren Rand die Bezeichnung: »C RVTHART FECIT.« H. 0,96, Br. 0,75. Im alten Schwemminger'schen Katalog (von 1873) als Nr. 108. [Aeltere Notiz.] Vergl. Waagen: die vornehmsten Kunstd. in Wien I. S. 236. Er sagt von diesem Bilde, es sei »in einem klaren, kühlen und harmonischen Ton besonders fleissig behandelt«. Zu beachten ist vielleicht, dass sich auf diesem Bilde der Einfluss der Schilder-bent am auffälligsten zeigt.

Wien, kaiserliche Gemälde-Galerie. I. Stockw. II. Saal der Niederl. Nr. 31. Hirschjagd. In der Mitte des Vordergrundes ein Hirsch, der eben in weitem Sprunge einen Graben übersetzt (in starker Verkürzung gesehen). Von rechts her ist ein scheckiger Jagdhund herbeigeeilt und dem Hirsche schon ganz nahe gekommen. Ein rothbrauner Hund ist vor dem Hirsch ins Wasser gestürzt. Zwei andere Hunde nähern sich vom Mittelgrunde her. Im Mittelgrunde links dichter Laubwald. Von rechts her galoppirt auf einem Schimmel ein Jäger im Zeit-Costüm. Noch weiter entfernt und ganz rechts erlegt ein zweiter Reiter einen Hirsch. Himmel leicht bewölkt. Im äussersten Vordergrunde links und an einem Hügel im Mittelgrunde niedriges Eichengebüsch. Bezeichnung rechts unten mit dem aus C, R und H gebildeten nicht mehr ganz deutlichen Monogramm (in hellen Buchstaben auf dunklem Grunde). Auf Leinwand. H. 0,625, Br. 0,46. Das Bild hat gelitten.

Stahlstich in 4° (H. 0,151, Br. 0,125), von W. French für Görling's »Belvedere« und dort verwechselt mit der Hirschjagd der Esterhazy-(Pester) Galerie. Siehe oben. Stahlstich kl. 4° (H. 0,114, Br. 0,9), von K. Ponheimer sen., nach S. v. Pergers Zeichnung. Ein anderer Zustand der Platte mit vielfach veränderten Schriften scheint für Haas' Galerien Wiens benützt worden zu sein. Vergl. Chr. v. Mechel's Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bilder-Galerie in Wien 1781, Nr. 43. Rosa, »Gemälde der k. k. Galerie«. II. S. 155, Nr. 7. Waagen, Die vornehmsten Kunstd. in Wien. I. S. 99. Dort wird das Bild »sehr lebendig in den Motiven, doch sehr schwer und dunkel in der Farbe« genannt. A. Krafft's und Erasm. Engert's Kataloge geben das verkleinerte Monogramm. Nagler's Lexikon erwähnt das Bild in aller Kürze. Bei Mechel ist neben der Hirschjagd noch ein zweites Gemälde von Carl Ruthart erwähnt: Nr. 52 »Eine Bärenhetze. Drey Bären werden in einer Felsenkluft von vielen Hunden gehetzt. Auf dem Gemälde steht C. Ruthart f. 1665. Auf Leinwand. 3 Fuss breit, 2 Fuss 4 Zoll hoch.« Auch 1796 bei J. Rosa, »Gemälde der k. k. Galerie«, II. S. 137 ist dieses zweite Bild noch verzeichnet unter Nr. 26 »Karl Ruthardt (sic!). Eine Bärenhätze mit vielen Hunden. Das Gemälde ist gar herrlich. Schwerlich wird sich diesem Künstler in dergleichen Malereyen ein andrer in Rücksicht auf Zeichnung, Geschmack, Fleiss des Pinsels und Nachahmung der Natur an die Seite setzen können.« Noch Füssli in seinen Nachträgen erwähnt zwei Rutharts im Belvedere. Die Bärenhetze dürfte also noch in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts in der Galerie vorhanden gewesen sein. Seither ist sie verschwunden. Sie mag 1809, wie viele andere Bilder der Galerie, nach Paris gekommen sein. Jedoch

ist der Ruthart im Louvre gewiss nicht identisch mit der ehemals im kaiserl. österreichischen Besitz befindlichen Bärenhetze, wie sich aus einer Vergleichung der Beschreibungen ergibt.

Bezüglich der noch jetzt im Belvedere befindlichen Hirschjagd theilte mir Director v. Engerth mit, dass das Bild 1809 in Paris war, 1815 aber wieder zurückkam. Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm [21]); es war nicht in der Stallburg aufgestellt, sondern wurde zur Einrichtung des Pressburger Schlosses benützt. 1781 kam es nach Wien.

Wien, Gräflich Czernin'sche Galerie. Nr. 108. Damhirsche auf einem Felsplateau ruhend. Dort auch ein liegender Fuchs. Links im Mittelgrunde Baumgruppen (breit behandelt), im Vordergrunde links ruhiges Wasser. In der Mitte ein fliegender Reiher. Bezeichnung rechts im unteren Drittel mit dem Monogramm aus C, R und H. gebildet. Auf Leinwand. H. 0,815, Br. 0,66. Nr. 109. Hirsche in einer Gebirgsgegend. Abendstimmung. Bezeichnung mit dem Monogramm und »fec« rechts im unteren Drittel. Gegenstück des Vorigen. Nr. 195. Bären von Hunden gehetzt. Rechts Aussicht auf hügeliges Land, das in der Ferne eine Ebene begrenzt. Br. 1,024, H. 0,87. Zeigt die eingekratzten Striche. Nr. 196. Hirschjagd. Rechts Ausgang einer Waldschlucht, links Aussicht auf felsige Berge. Gegenstück des Vorigen. [Aeltere Notizen.] Die bei Czernin befindlichen Bilder sind in Böckh's Merkwürdigkeiten Wiens (1823) schon erwähnt, »mehrere Stücke von Carl Ruthardt« heisst es. Waagen in den vornehmsten Kunstdenkmälern Wiens I. S. 296 sagt von »einer Bärenhetze und einer Hirschjagd« des Ruthart in der Czerningalerie, dass sie »zu seinen besseren Arbeiten« gehören, besonders die erste.

Wien, Gräflich Harrach'sche Galerie. Nr. 99. Ruhendes Wild. Felsplateau, worauf mehrere Hirsche, ein Elenthier und ein Hase. Im Vordergrunde ruhiges Wasser mit allerlei Geflügel. Etwas rechts von der Mitte steht auf einem Felsen ein Casuar. Unten in der Mitte ein fliegender Pelikan. Rechts im äussersten Vordergrunde Eichengebüsch. Br. 0,96, H. 0,71. Zeigt die eingekratzten Striche. (Eine Bezeichnung mag an den nachgedunkelten Partien des Vordergrundes verborgen sein.) Nr. 100. Felsiges Ufer mit Hochwild und Wasservögeln. Etwas links von der Mitte erhebt sich ein nach links überhängender schiefriger Felsen (von horizontaler Schichtung). Auf diesem ruht links ein Hirsch. Nach rechts schreitet ein zweiter Hirsch vom Felsen herab. Auf einem Plateau in etwa halber Höhe des Felsens ruhen zwei Hirschpaare. Nach rechts steigt eine felsige, theilweise bewaldete, dunkle Anhöhe auf. Im äussersten Vordergrunde bemerkt man verschiedene Wasservögel, darunter rechts einen Storch. Zur äussersten Linken sieht man im Halbdunkel einen Biber, ganz rechts einen herabschleichenden Fuchs in der Nähe eines niedrigen Eichbaumes. In äusserster Ferne links steiles Gebirge. Gegenstück des Vorigen.

---

[21]) Vergl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Oesterr. Kaiserhauses, I. Bd. Urkundentheil; Adolf Berger: »Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich« S. CLV, Nr. 847 u. 848 (zwei Hirschjagden. Jede monogrammirt).

Vergleiche Waagen a. a. O. »Elenthiere und Hirsche. Gute Bilder.« [Die Galerie besitzt noch als Nr. 101 eine Copie nach einer Bärenhetze von Ruthart, deren Original mir nicht bekannt ist. Die Darstellung ist am nächsten verwandt mit der auf dem unten zu beschreibenden Bilde bei Schönborn und zeigt viele Analogien mit dem Louvrebilde und dem Ruthart bei Baron Speck.]

[Wien, Sammlung des Grafen Stephan Keglevich. Aus dieser wurde im März 1878 ein schönes echtes Bild von Ruthart: »Bären in einer Felsschlucht von Hunden gejagt, verkauft[22]). Der Auctionskatalog beschreibt das Bild folgendermassen: »44. In einer stimmungsvollen düsteren Felsenlandschaft haben Hunde einen grossen Bären, der schon einige von ihnen zerfleischt hat, angefallen. Rechts stürzt ein andrer Bär, ebenfalls von Hunden angegriffen, mit diesen eine Felswand herunter, während im Hintergrunde, aus einer Höhle hervorbrechend, ein dritter Bär die Hunde vor sich herjagt.« Auf Leinwand. Br. 1,21, H. 0,85. Einer gütigen Mittheilung von Herrn H. O. Miethke zufolge kam das Bild bei der Auction um 300 fl. an einen Herrn Binder][23]).

[Wien, Sammlung des Fürsten Kaunitz. In dieser befanden sich, wie Füssli und Nagler berichten, mehrere Bilder von Ruthart. In Füssli's Nachträgen heisst es: »Im kaunizischen Cabinette eine Bären- und eine Hirschjagd«. Im Artikel Rhein, gleichfalls in Füssli's Nachträgen, sind zwei geschabte Blätter Rhein's von 1804 erwähnt, die nach den Ruthart's bei Kaunitz ausgeführt sind. Nagler combinirt beide Angaben in seinem Künstlerlexikon. Die Galerie Kaunitz wurde in den Jahren 1820 und 1829 versteigert. Vergl. das »Verzeichniss einer auserlesenen Sammlung von Oehl-Gemählden ... welche im Nachhange der am 13. März 1820 abgehaltenen öffentlichen Versteigerung hier in Wien auf der Mehlgrube ... verkauft wird ...« Wien 1829. In diesem Katalog werden die Bärenhetze und die Hirschjagd von Ruthart unter Nr. 62 kurz erwähnt und sehr gelobt. Im Auctionskatalog von 1820 kommt kein Ruthart vor. Wohin die zwei Bilder gekommen sind, ist unbekannt, ebenso wie eine eingehende Beschreibung bisher nirgends aufzufinden war.]

Wien, Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie. Nr. 845. Hirsch von Luchsen überfallen. Felsschlucht. Oben links blickt aus einer Felsspalte ein Dachs auf die Scene herab. Rechts Ausblick auf eine Gebirgslandschaft. In der Mitte des Vordergrundes liegt ein Pferdeschädel. Bezeichnung links unten: »C
RVTHART«
in schwarzer Schrift auf braunem Grunde. Das H und A sind miteinander verbunden. Das A lehnt sich an das H. Das C steht über der Mitte des Zunamens. Auf Leinwand. Br. 0,65, H. 0,52. Stellenweise später mit einem braunen Thon übergangen. (Schlechter Firniss?) — Nr. 847. Der Hirt. Querüber im Vordergrunde steht ein Esel. Sein Treiber lehnt sich auf ihn. Herum

---

[22]) Ich habe das Bild vor der Auction gesehen.

[23]) Der Preis wird erwähnt in Graesse's »Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde« I. (1878) S. 30.

weiden und liegen mehrere Schafe. Rechts im äussersten Vordergrunde ein Pferdeschädel und Blattpflanzen. Bezeichnung unten etwas links von der Mitte:

»C.
RVTHAR . . .«

in dunkelbrauner Schrift auf hellem Grunde. Das C über dem Zunamen. Auf Leinwand. Br. 0,66, H. 0,51. Der Himmel nicht mehr intact. Stahlstich qu. 4° von W. French für Görling's »Belvedere«. Aquatintablatt gr. qu. fol. von Dorffmeister (1802). Das Bild ist bei Fanti in der Descrizione . . . . della Gall. di sua altezza Gius. Wenc. . . . . Liechtenstein (Wien 1767) erwähnt als Nr. 61 (S. 51). »Carolo Rodart« wird der »excellente artefice« genannt und zu den »migliori pittori Fiamminghi« gerechnet. Unter Nr. 40 wird auf S. 25 »un serraglio di leoni« von »Carlo Rottard« angeführt. Damit kann die jetzige Nr. 873 oder 874 gemeint sein, oder endlich auch Nr. 1329. Füssli in seinen Angaben betreffs der Liechtensteinbilder stimmt mit Fanti überein. Er kennt nur zwei Rutharts in dieser Galerie, ein Löwengehege und eine Landschaft. Erst Nagler's Lexikon spricht von dem Bild mit den Steinböcken (und von einer Löwenhöhle). — Nr. 873. Eine Löwin hat eben in einer Felsschlucht einen Damhirsch erlegt. (Mitte des Vordergrundes.) Oben am Felsen erscheinen zwei Luchse, im Begriff herabzuspringen. An dem Felsen rechts sind zwei Absätze eines kleinen Wasserfalles sichtbar. Links im Mittelgrunde pinienartige Bäume. Im äussersten Vordergrunde liegen Knochen grosser Thiere. Auf Leinwand. H. 0,96, Br. 0,74. Zeigt die eingekratzten Striche (grob am Fell der Löwin). — Nr. 874. Ein Löwe kämpft in einer felsigen Wildniss mit mehreren Panthern um einen erlegten Esel. (Mitte des Vordergrundes). Auf einem Felsen im Mittelgrunde fast in der Mitte eine Agave. Rechts davon ein Panther auf einem Felsenvorsprunge. Vom äussersten Vordergrunde links schleicht im Halbdunkel ein Fuchs herbei. Rechts im Vordergrunde eine Pansherme und eine Vase. Rechts oben ein Stückchen grauen Himmels. Bezeichnung unten links:

»C
RVTHART«

in schwarzer Schrift auf dunklem Grunde. Nicht mehr sehr deutlich. Das erste T, das H, A und R zusammengezogen. Das A lehnt sich an das H und das R an das A an. Das C steht über der zweiten Hälfte des Zunamens. Pendant des Vorigen. Gut erhalten. Zeigt die eingekratzten Striche. — Nr. 955. Steinböcke, von Luchsen verfolgt, springen über eine Felswand links im Vordergrunde herab. Unten auf einem Plateau eine Löwin und ein Bär. Im Mittelgrunde rechts entflieht eine Gemse. In der Ferne rechts ein steiler kahler Berg. Starke Luftperspective. Himmel leicht bewölkt. Bezeichnung links unten am Felsen:

»C
RVTHART«

in gelblicher Schrift auf dunklem Grunde; das H und A zusammengezogen; das A lehnt sich ans H. Das C über den zwei letzten Buchstaben des Zunamens. Auf Leinwand. Br. 0,87, H. 0,67. Das Bild ist weicher behandelt als die vorher beschriebenen Bilder und zeigt an auffallender Stelle nirgends eingekratzte Striche. Kupferstich von Schmutzer. Fol. Vergl. Andresen's

Handbuch für Kupferstichsammler. Art. Schmutzer Nr. 11. I. Vor aller Schrift. — Nr. 956. Eine Leopardin beleckt ein nacktes Kind, das an einer ihrer Zitzen saugt (in Vordergrundes Mitte). Im Hintergrunde rechts erklettert ein Mann (wie es scheint, ein Neger) einen Baum. Auf Leinwand. H. 0,69, Br. 0,58. Weniger sorgsam, fast roh behandelt; vielleicht nicht ganz vollendet. Ohne eingekratzte Striche. Geschlossene gute Lichtführung. — Nr. 1329 wird im Katalog der Sammlung als »Pieter Rysbraeck«, in der Aufschrift der Bilder als »L. Rysbraeck« geführt, muss aber als Ruthart angesehen werden.

Düstere Felsschlucht mit Löwen. Etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes eine Löwin, die einen jungen Hirsch erlegt hat; sie erhebt den Kopf gegen einen von links im Mittelgrunde sich nähernden Luchs. Ein Löwe liegt links im äussersten Vordergrunde; rechts ein Pferdeschädel (ohne Unterkiefer). Vor dem erlegten Hirsch liegt ein Menschenschädel. Im Mittelgrunde antikisirende Ruinen. Auf Leinwand. H. 0,96, Br. 0,74. Zeigt keine eingekratzten Striche und gehört zu Rutharts weich behandelten Bildern. Dass das eben beschriebene Gemälde nicht von Pieter Rysbraeck sein kann, ist schon dadurch evident, dass die zwei bekannten Maler dieses Namens Landschaften, Still-Leben, aber keine Thierstücke gemalt haben [24]). Mit Ludwig Rysbraeck, von dem die Galerie Liechtenstein selbst ein bezeichnetes Bild besitzt, hat das Gemälde Nr. 1329 gar nichts gemein.

Wien, Gräflich Schönborn'sche Sammlung. Nr. 10 des I. Saales. Bärenhetze. Felsige Gegend. In der Mitte des Vordergrundes zwei Bären, die sich gegen den Angriff mehrerer Hunde wehren. An die Ohren des Bären zur Rechten haben sich zwei Hunde gehängt. Der Bär zur Linken schlägt mit der Pranke eben einen dritten Hund zu Boden. Links von dieser Gruppe und im äussersten Vordergrunde liegt mit aufgeschlitztem Bauche ein vierter Hund auf dem Boden; rechts ein Pferdeschädel und ein Femur. Von links im Vordergrunde eilen noch zwei andere Hunde herbei, von rechts im Mittelgrunde noch fünf. Von dem letzten derselben, der durch eine Felsenpforte rechts im Mittelgrunde heran kommt, sieht man kaum mehr als den Kopf. Durch die Felspforte blickt man in eine dunkle Schlucht mit Felsen und Bäumen. Links Fernsicht auf eine bergige Landschaft. Auf Leinwand. Br. 0,82, H. 0,58. Fein ausgeführt; zeigt die eingekratzten Striche.

[Wien, Sammlung des Herrn Johann Rockinger, »k. k. Haferkastners und Heumeisters«. In Böckh's Merkwürdigkeiten Wiens (1823). II. S. 117 ist ein »Thierstück von Ruthart« als in dieser Sammlung befindlich erwähnt.]

[Wien, Sammlung des Grafen Franz Thurn. In Hormeyr's Archiv 1821, S. 178, sind »Zwey Landschaften mit Hirschen und mit Wasservögeln von Ruthart« als in dieser Sammlung befindlich erwähnt.]

[Wien. Aus Privatbesitz, der mir nicht näher bezeichnet wurde, war in der »Jagdausstellung« des Oesterreichischen Kunstvereins im Jahre 1884

---

[24]) Der bezeichnete Pieter Rysbraeck in der Antwerpener Galerie hat nicht einen Zug, der mit Ruthart verwandt wäre. Ebensowenig das bezeichnete Bild Nr. 160 in der Hamburger Kunsthalle.

ein grosses Breitbild (ca. 2 × 1,7) ausgestellt, dessen Composition und Malweise lebhaft an die von Ruthart erinnern. Ein junges Reh wird nach links gehetzt. Fünf Hunde folgen von rechts her. Ein sechster versucht links zu dem gejagten Wild emporzuspringen. Zur äussersten Rechten ein Jäger zu Pferd; des Jägers Gesicht ist vom breiten Hute beschattet. Alles fast lebensgross. In der Ferne steile felsige Berge. Sehr breit gemalt.]

Von Ruthart's Zeichnungen ist heute wenig mehr bekannt. Unter den grösseren Sammlungen ist es nur die Dresdener, die eine dem Ruthart zugeschriebene Röthelzeichnung besitzt. Auf dem Blatte sind drei Bären dargestellt, von denen einer einen Baum zu erklettern beginnt. H. 0,4, Br. 0,18. Nagler spricht von einer nicht unbedeutenden Anzahl Zeichnungen Ruthart's, die sich in deutschen Sammlungen befinden, ohne sie aber zu beschreiben und ohne bestimmte Aufbewahrungsorte zu nennen. Nur von der signirten Zeichnung in Leipzig wird ein Mehreres mitgetheilt (s. oben). In holländischen Sammlungen seien Zeichnungen von Ruthart sehr selten [25]).

Merkwürdiger Weise hat sich das einzige Radirwerk Ruthart's, das bekannt geworden ist, gerade in einer holländischen Sammlung, im Amsterdamer Kupferstichcabinet erhalten. Die drei hübschen Blätter sind von Nagler schon im Lexicon erwähnt und in den Monogrammisten (II. 634) beschrieben. Nagler rechnet sie »zu den geistreichsten Producten dieser Art«. »Sie sind sehr selten und kostbar«. Die dargestellten Motive sind denen sehr ähnlich, die wir auf Ruthart's Gemälden begegnen. Ebenso ist das Monogramm dasselbe, das sich auf unzweifelhaft echten Bildern Ruthart's findet, so dass an der Zuweisung der Blätter an Ruthart nicht gerüttelt werden kann. Die Gegenstände sind folgende:

1) Ein von zwei Tigern überfallener Hirsch.

2) Der von drei Wölfen angegriffene Hirsch. (In Nagler's Beschreibung ist beim dritten Wolf links und rechts verwechselt.)

3) Der von zwei Leoparden überfallene Hirsch.

Dieses Blatt ist von J. H. Tischbein im Gegensinne des Originals copirt. Die Albertina besitzt diese Copie. Dort im VI. Bd. Ridinger. Die Copie trägt links unten das Monogramm Ruthart's; daneben: »del«; rechts unten die Bezeichnung: »J. H. Tischbein Jun. fec.« Auf dieses Blatt dürfte angespielt sein, wenn wir lesen (in Nagler's Lexikon), Tischbein hätte nach einer Zeichnung von Ruthart gestochen. Ein Blatt von Tischbein nach einer Ruthart·schen Zeichnung ist mir bisher nicht bekannt geworden.

Als eine höchst wahrscheinlich authentische Ergänzung zu dem in den Monogrammisten gegebenen Radirwerk möchten zwei seltene Blätter zu betrachten sein, die sich im Besitze der Hamburger Kunsthalle befinden. Zwar tragen sie nicht Ruthart's Monogramm, schliessen sich aber in jeder Beziehung so eng an die monogrammirten drei Blätter an, dass ihre Zuweisung an den Meister nicht ungerechtfertigt ist. Etwas Entscheidendes in der Sache liesse

[25]) Aus der Sammlung Gsell wurde 1872 in Wien eine Studie von Ruthart versteigert. Vergl. Illustr. Auctionskatalog S. 108.

sich wohl erst dann sagen, wenn man die Hamburger Blätter selbst oder in getreuer Reproduction neben die Antwerpener Ruthart's legen könnte.

Für alle Fälle gebe ich hier — nach eigenen Notizen und ergänzenden Bemerkungen von Director C. Meyer — eine Beschreibung der zwei Blätter in Hamburg, die eine kurze Erwähnung als Werke von Ruthart schon im »Verzeichniss der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg« auf S. 333 gefunden haben.

1. Fuchs eine Ente anfallend.

In der Mitte des Vordergrundes ein Fuchs mit dem Kopf nach rechts. Er hat eine Ente, die flatternd die Flügel ausbreitet, am Kragen erfasst. Im Hintergrunde rechts ein Felsen, durchbrochen von einer bogenartigen Oeffnung. Durch diese blickt man auf eine ebene Landschaft mit zwei Bäumen. Links im Mittelgrunde ein Bäumchen. Im äussersten Vordergrunde rechts breitblätteriges Schilf. Ohne Andeutung der Luft. Ohne Einfassungslinie. Plattenrand. Br. 0,235, H. 0,204.

2. Fuchs im Eisen gefangen.

In der Mitte des Vordergrundes der Fuchs, dessen rechter Vorderfuss von einer (eisernen) Falle festgehalten wird. Der Kopf mit weit aufgerissenem Maule ist nach rückwärts geworfen. Im äussersten Vordergrunde rechts sieht man Schilf, in welchem eine Ente versteckt ist. Links im Mittelgrunde auf einem kleinen Felsen ein Baumstrunk und ein Bäumchen. Rechts ein Strauch. Zur äussersten Rechten Ausblick in die Ferne. Pendant des Vorigen. Ohne Andeutung der Luft. Ohne Einfassungslinie. Beide Blätter waren früher im Besitze von J. F. Link, dem berüchtigten Berliner Händler. Die Bezeichnung, die Link an dem zweiten Blatte gefunden haben will, existirt nicht. Einige regellos radirte undeutliche Striche links unten haben nur sehr entfernte Aehnlichkeit mit dem Namen, können aber auch anders gelesen werden. Sie haben überhaupt nicht die Bedeutung einer Schrift.

Noch muss ein flüchtiger Blick auf diejenigen Reproductionen nach Ruthart geworfen werden, deren Originale nicht mehr bekannt sind, die also im obigen Verzeichniss noch nicht erwähnt werden konnten.

Von einem unbekannten Stecher: Riesenschlange im Kampf mit einer Löwenfamilie vor einer düsteren Felsenhöhle. Gr. fol. Zustand vor aller Schrift, in der Albertina.

Von J. G. Huck (Hannover 1805): Eine Sauhatze.

Von G. V. Kininger: Der von Löwen angefallene Tiger. Gr. qu. fol. Schabkunst. Vergl. Nagler's Lexikon. Art. Kininger. Nr. 2. Andresen's Handbuch f. Kupferstichsammler. Kininger Nr. 15. C. v. Wurzbach's Biogr. Lex.

Von P. Pejroleri: a) Ein Pferd von einem Löwen und andern Raubthieren niedergerissen. »Orride stragi avidità produce«. qu. fol. Vorwiegend Linienmanier. (Nagler's Lexic. Art. Pejroleri Nr. 19). b) Ruhende Hirsche am Wasser. »Alle Belve, agli Augei dolce è il riposo.« qu. fol. Vorwiegend Linienmanier. (Bei Nagler Nr. 20). Beide ziemlich häufig.

Von J. G. Prestel: Leoparden und Löwen, die sich um die Beute streiten. qu. roy. fol. Erwähnt bei Füssli in den Nachträgen von 1806, in

Nagler's Lexikon, in Andresen's Handbuch f. Kupferstichsammler II. S. 334. Nr. 19.

Von N. Rhein: Zwei Blätter nach den Originalen bei Kaunitz (s. oben). Schon Füssli erwähnt in seinen Nachträgen von 1806 ff. ein drittes Blatt von Rhein nach Ruthart: »Die Wolfsjagd (dies in der Grösse des Urbildes) ... um den Kaufpreis von 18 fl. ...« Vergl. auch Andresen a. a. O. Art. Rhein Nr. 6 »Die Wolfshöhle. Wölfe überfallen einen Eber. roy. fol. I. vor dem Künsternamen« und Nr. 7 2 Bl. Die Bären- und Hirschjagd. H. 23″, Br. 30″.

Die Albertina besitzt ein von Rhein geschabtes grosses Querblatt nach Ruthart, das wohl kaum mit einem der vorgenannten identisch sein dürfte. Ein Löwe und zwei Leoparden streiten sich um einen gefallenen Damhirsch. Links vom Hintergrunde her nähert sich ein Luchs. Bezeichnung links unter der Einfassungslinie: »Karl Ruthardt pinxit«, rechts unter der Einfassungslinie: »N. Rhein sculp.« Die Adresse lautet: »à Vienne chez T. Mollo et Comp.«

Von W. Ward (1791): Ein von Rüden gehetzter Hirsch stürzt an einem Waldbächlein zusammen. Originalgemälde in der Houghton-Collection. Qu. fol. max. Schabkunst.

Nach Abschluss der Arbeit erfahre ich durch Herrn Custos Böheim, dass sich im Stifte St. Florian ein Thierstück in der Art des Ruthart befindet, welches die Bezeichnung A. R. F. trägt.

Ueber die Passion des Meisters E S.

Von **Max Lehrs.**

In dem vielumstrittenen Werk des Meisters E S hat wohl kaum eine Folge von Stichen zu häufigeren Controversen Anlass gegeben, als die Passionsfolge B. 15—26. Der absolute Mangel einer gründlichen, von stylkritischen Gesichtspunkten ausgehenden Bearbeitung seines Werkes, namentlich aber die von Bartsch und Passavant aus Rücksichten auf die Bequemlichkeit der Sammler gewählte Ordnung der Blätter nach dem Gegenstand der Darstellung haben dem Studium dieses merkwürdigen Künstlers bisher unüberwindliche Hindernisse in den Weg gelegt. Da die Verzeichnisse der beiden vorerwähnten Ikonographen für die Ordnung der Stiche in allen öffentlichen Kabineten massgebend waren, konnte es nicht ausbleiben, dass mitunter das Heterogenste nebeneinander zu liegen kam und zeitlich Zusammengehöriges durch einen Zwischenraum von mehreren Mappen getrennt wurde. Das ohnehin an den öffentlichen Sammlungen so sehr erschwerte vergleichende Studium — nebenbei bemerkt, das einzig fruchtbare — wurde auf diese Weise zur Unmöglichkeit, denn selbst die denkbar liberalste Verwaltung eines Kupferstichkabinets konnte dem Besucher doch nicht die Umordnung eines ganzen Werkes für seine Studienzwecke gestatten, von den älteren Kabineten, wo die einmalige Anordnung in Klebebänden überhaupt unveränderlich ist, ganz zu geschweigen.

Die natürliche Folge dieses leidigen Zustandes war denn auch, dass schon Passavant in vielen Fällen zweifelhaft wurde, ob man zwei in Zeichnung und Technik so grundverschiedene Blätter, wie sie der Peintre-Graveur von Bartsch häufig nebeneinander aufführte, einem einzigen Künstler zuschreiben dürfe; — die zweite Folge, dass einige Autoren, welche gewöhnt waren, jeden Stich für sich, und nicht die Dinge im Zusammenhang zu betrachten und zu prüfen, die Superiorität ihrer kritischen Beobachtungsgabe über derjenigen des alten Adam Bartsch dadurch an den Tag zu legen glaubten, dass sie dem Meister E S ein Blatt nach dem anderen absprachen. Frenzel wurde seinerzeit, als er das Werk des E S in Naumann's Archiv (Bd. I. p. 15.) auf 200 Blatt brachte, von Nagler verhöhnt, und doch kann ihm trotz aller Mängel seiner

Arbeit ein richtiges Gefühl für das Characteristische und Typische im Werk des Meisters nicht abgesprochen werden.[1])

Die günstige Gelegenheit einer chronologischen Ordnung des E S-Werkes und namentlich einer Untersuchung der Wasserzeichen, welche dem Verfasser die Neu-Montirung der reichen Sammlung in Dresden bot, hat demselben im Verein mit der Möglichkeit die E S-Stiche anderer Sammlungen mit Reproductionen der 117 Dresdener Stiche zu vergleichen, das beachtenswerthe Resultat ergeben, dass man durch Abstreichen einzelner Blätter der Wahrheit nicht näher kommt, sondern dass das wirkliche Werk des Künstlers weit mehr Stiche umfasst, als bisher angenommen wurde. Verfasser kennt aus eigener Anschauung etwa 280, ist aber überzeugt, dass das ganze Werk mindestens 400 Blatt umfasst hat, wenn man die beiden Kartenspiele, von denen nur wenige Blätter erhalten sind, complett rechnet und die vielen Copien in Betracht zieht, die Israhel van Meckenen und einige anonyme Copisten offenbar nach verschollenen Originalen des Meisters gefertigt haben. Eine eigentliche Schule hat der Meister E S unter den anonymen Stechern nicht gebildet. Dass er auf Schongauer, den Meister von Zwolle und Israhel van Meckenen mächtig einwirkte, ist bekannt, aber von den anonymen Arbeiten, welche Passavant unter dem Gattungsnamen seiner Schule beschreibt, gehören die guten gewöhnlich dem Meister selbst an, die schlechten mögen von Gesellen seiner Werkstatt herrühren und erweisen sich grösstentheils als kümmerliche Copien nach den Originalen des Meisters.

Die vorstehenden mehr allgemeinen Bemerkungen glaubte ich zum Verständniss der kleinen Richtigstellung, welche den eigentlichen Gegenstand dieser Studie bildet, hinzufügen zu müssen.

---

[1]) Unter den 74 von ihm auf Grund von Autopsie beschriebenen Blättern — die übrigen citirt er nach anderen Autoren — sind nur 8 nicht vom Meister E S gestochen, nämlich:

Nr. 4. Anbetung der Könige P. II. 52. 126. und

Nr. 17. Ausgiessung des h. Geistes P. II. 53. 135. Beide von derselben Hand gehören meines Erachtens einem Schüler an.

Nr. 25 und 26. Philippus und Bartholomaeus aus der Apostelfolge B. X. 17. 15—27 sind von einem Anonymus, der dem Meister der Liebesgärten näher steht als dem E S.

Nr. 45. St. Georg P. II. 71. 3. ist vom Meister der Spielkarten und wird bereits von Frenzel mit Recht für wahrscheinlich älter als die Stiche des E S gehalten.

Nr. 47. Der Buchstabe y aus dem Figuren-Alphabet ist der einzige der ganzen Folge, welcher nicht vom Meister E S selbst, sondern nur von einem Schüler gestochen ist.

Nr. 69. Zwei ringende Männer B. X. 61. 1. P. II. 278. 13. rührt wahrscheinlich von einem unbekannten niederländischen Stecher her, den Passavant mit dem Meister der Boccaccio-Illustrationen identificirt.

Nr. 73. St. Judas Thaddeus B. VI. 297. 33. (dort irrig für Simon gehalten, da der I. Et. in der Albertina noch keinen Namen trägt) ist von Israhel van Meckenen gestochen und nicht, wie Passavant (II. 193. 33.) irrig angiebt, eine gegenseitige Copie nach dem Stich des Meisters E S. B. 59.

Die Passionsfolge, von der nur zwei vollständige Exemplare in Gotha und Dresden bekannt sind, wird zuerst von Heinecken (Neue Nachrichten I. 306. 48.) erwähnt, und zwar unter den Anonymen, denen er alle unbezeichneten Blätter des E S beizählt. Bartsch kannte nur vier Blatt aus eigener Anschauung, von denen ihm drei (B. 19, 20 und 26) in der Wiener Hofbibliothek vorlagen; das vierte (B. 15.) befand sich in der Sammlung des Grafen Fries. Er glaubte jedoch auf das Vorhandensein der übrigen acht, die er nicht gesehen hatte, schliessen zu können und führt unter Nr. 16. 17. 18. 21. 22. 23. 24. die in anderen Passionen bräuchlichen Darstellungen auf, jedenfalls ohne dass ihm bestimmte Mittheilungen über dieselben zu Gebote standen, da er auch von einer Beschreibung absieht. Hierdurch veranlasste er eine noch grössere Confusion, denn sein Nachfolger Passavant hielt die Gesammtzahl der Blätter für unbestimmt und beschreibt 9 Blatt, welche — wie er meint — Bartsch unbekannt geblieben seien. Dabei ging er von der Voraussetzung aus, dass die 12 von Bartsch citirten Blätter thatsächlich existiren. Diese Voraussetzung ist jedoch irrig, wie nachstehende Zusammenstellung beweisen wird:

1. B. 15. Gebet am Oelberg. Paris.

2. B. 16. P. 16. Gefangennahme.

3. P. 16 b. Christus vor Herodes recte: »Christus vor Pilatus« und identisch mit B. 20. London. Paris. Wien, Hofbibl.

B. 17. Christus vor dem Hohenpriester, existirt nicht.

4. B. 18. P. 18. Geisselung. Berlin. Dresden, Samml. des Prinzen Georg. London. Paris.

5. B. 19. Dornenkrönung. Paris. Wien, Hofbibl.

B. 20. Christus vor Pilatus. Vergl. Nr. 3.

B. 21. Christus dem Volke gezeigt, existirt nicht.

6. B. 22. P. 22. Kreuztragung. Leipzig. Paris.

7. P. 22 b. Entkleidung.

8. B. 23. P. 23. Kreuzigung recte »Christus am Kreuz«.

9. P. 23 b. Kreuzabnahme.

10. B. 24. P. 24. Grablegung.

B. 25. Höllenfahrt, existirt nicht.

11. B. 26. Auferstehung. Wien, Hofbibl.

12. P. 26 b. Christus erscheint der Magdalena. London.[2])

Demnach besteht die Folge nur aus 12 Blatt, und dass diese 12 Blatt in Gotha genau dieselben Compositionen enthalten wie in Dresden, habe ich durch einen Vergleich mit Reproductionen der Dresdener Stiche gesehen. Der »Christus vor Herodes«, den Passavant nur in Gotha sah, ist auch in Dresden vorhanden, wo er nur die richtigere Bezeichnung: »Christus vor Pilatus B. 20.«[3]) trägt. Dass die von Bartsch vermuthungsweise citirten Blätter Nr. 17, 21 und 25 überhaupt nicht existiren, steht ausser allem Zweifel,

[2]) Von Passavant noch ein zweites Mal p. 53. Nr. 134. aufgeführt.

[3]) Die Darstellung bezieht sich auf Matth. 27. 19.

da sie sich in keiner Sammlung finden. Bartsch hat viele Folgen, von denen er nur einzelne Blätter kannte, in dieser Weise vervollständigt. Ich erinnere nur an die Passion des Monogrammisten W A H, von der offenbar auch nur 6 Blatt gestochen sind (vergl. Repert. f. K. IX. 13. 4—9.) oder die Apostel vom Meister W ♀, von denen man bis heute nur 4 (Petrus, Andreas, Jacobus min. u. Bartholomaeus) kennt.

Was nun die Frage nach dem Stecher unserer Passion anlangt, so hat Bartsch mit dem ihm eigenen feinen Stilgefühl in den Blättern die Hand des Meisters E S erkannt und sie dessen Werk einverleibt. Frenzel, dem das Dresdener Exemplar des II. retouchirten Zustandes vorlag, setzte sie in die früheste Periode des Meisters. Passavant sprach sie ihm zuerst ab und sagt, offenbar nach einer vor dem ausgedruckten Gothaer Exemplar genommenen Notiz, sie seien fast nur contourirt und sehr fein in der Manier des Monogrammisten A G behandelt. Diese letztere Bemerkung kann sich natürlich nur auf die technische Behandlung, aber nimmermehr auf die Zeichnung beziehen, die viel alterthümlicher ist und mit A G garnichts gemein hat. Die stark retouchirten Drucke in Dresden waren dem Frankfurter Ikonographen gleichfalls bekannt. Renouvier schrieb die Passion in seinem Werke: »Des types et des manières des maîtres-graveurs« dem E S zu, hielt aber später in der »Histoire de l'origine et du progrès de la gravure« die Eigenhändigkeit der Ausführung nicht für möglich.

Derselben Meinung war auch ich, so lange ich nur die Dresdener Drucke kannte. Dieselben sind allerdings so roh und brutal retouchirt, dass von der ursprünglichen Arbeit eigentlich nichts übrig geblieben ist. Die Contouren sind grob und verständnisslos gezogen, die Gesichter in gräuliche Fratzen verwandelt. Nur die Geisselung ist, wie es scheint, nicht retouchirt, und bei ihr hat sich im Antlitz Christi jener eigenthümlich missvergnügte Zug erhalten, der für den Meister E S so characteristisch ist. Als ich den vorzüglichen Abdruck desselben Blattes in Berlin sah, war ich überzeugt, dass dies eine Blatt vom Meister E S gestochen sein müsse, und die Autopsie der ganzen Folge in Gotha entschied endlich die Frage, ohne dass ein Zweifel möglich gewesen wäre, dahin, dass alle 12 Blätter vom Meister E S eigenhändig gestochen seien und zwar, wie Frenzel richtig vermuthet, in seiner frühesten Zeit. Das Gothaer Exemplar ist zwar vor der Retouche, aber von den völlig erschöpften Platten gezogen, so dass wenig mehr als die Contouren übrig geblieben sind. Es zeigt aber die Zeichnung des Künstlers in unverhüllter Reinheit und in allen Einzelheiten die characteristischen Züge seiner Manier.

Wir finden überall seine Typen und Stellungen, seinen Faltenwurf, seine Blumen und Blattpflanzen, Stadtprospecte und Bergschlösser, die Throne und Innenräume wie auf so vielen unbezweifelten Blättern seiner Hand. Technik und Zeichnung entsprechen, wie gesagt, der Frühzeit des Meisters, und die Passion wird nicht viel später als der h. Georg zu Fuss P. 171 entstanden sein. Mit diesem Stich bietet die Folge mancherlei Analogieen, z. B. die Pflanzen und namentlich die Zeichnung der Bäume, welche Schwämmen gleichen, die man auf Aeste gespiesst hat (vergl. Bl. 12.). In der Frau des

Pilatus erkennt man unschwer die Prinzessin Cleodolinde wieder. Für die Frühzeit des Meisters sind ferner characteristisch die unverhältnissmässig grossen etwas oblongen Nimben, die stereotype Kopfneigung nach der linken oder rechten Schulter, welche auf allen 12 Blättern der Passion auffällt, die fingerartig langen Zehen und stark eingezogenen Hüften.

Mit der Zuweisung der Passion an den Meister E S wird übrigens eine Lücke in seinem Werk gefüllt, welche in der Geschichte des älteren Kupferstiches billig befremden musste. Während alle irgendwie bedeutenden Stecher: die Meister von 1446 und 1457, der Meister der Liebesgärten und der mit den Bandrollen, Schongauer, Meckenen, die Monogrammisten A G und I A ihre Erfindungsgabe an den Darstellungen des Leidens Christi erprobt, die geringeren wie b S, W A H, I C oder W wenigstens die Passionen ihrer Vorgänger copirt hatten, sollte allein der Meister E S, der erfindungsreichste und vielseitigste von allen, dies beliebte Thema nie behandelt haben als in zwei oder drei Darstellungen des Gekreuzigten? Er, der den ganzen Inhalt der Bibel vom Sündenfall und Salomo-Urtheil angefangen bis zum Johannes auf Pathmos illustrirt, die Madonna in mehr als dreissig Variationen verherrlicht, zwei Evangelisten- und sechs Apostelfolgen gestochen hatte, von der Zahl der Heiligenbildchen, der Darstellungen aus dem profanen Leben, den Kartenspielen und dem Figurenalphabet ganz zu geschweigen! — Wie gesagt, diese Lücke in seinem Werk wäre geradezu unbegreiflich.

Einen weiteren Beleg für die Urheberschaft des Meisters E S bieten endlich noch die von mehreren Blättern erhaltenen Copien, unter denen einige, z. B. der Oelberg P. II. 83. 4. in München, von einem Anonymus herrühren, der — wahrscheinlich in der Werkstatt des E S als Geselle thätig — ausschliesslich die Stiche seines Meisters copirt zu haben scheint, und dessen Hand man in zahllosen Copien schon äusserlich leicht an dem bräunlichen Druckton wiedererkennt. — Aber auch die übrigen Copien in Kupferstich, Holzschnitt und selbst Teigdruck[4]) oder Niello[5]), welche sich sämmtlich durch ihre Inferiorität von den Originalen unterscheiden, bezeugen, dass Letztere von einem berühmten Meister in seiner Kunst, und nicht nur von einem Schüler

[4]) Eine Teigdruck-Copie nach Bl. 5 der Passion (Dornenkrönung) findet sich im Vorderdeckel eines gedruckten handschriftlich von 1492 datirten Bamberger Breviariums in der K. öffentl. Bibliothek zu Dresden (Liturg. 436.). Der Druck ist braun auf schwarzem Grunde mit Spuren von Gold in den Schraffirungen. Die Thatsache, dass es eine Copie nach dem Meister E S sei, scheint mir von Wichtigkeit für die Datirung dieser bekanntlich ungemein seltenen Druckart.

[5]) Zwei Niello-Copien nach Bl. 4 und 11 (Geisselung und Auferstehung) befinden sich an einem Hausaltärchen in Salzburg, dessen Mittelbild und Flügel aus 5 gravirten Platten bestehen. Alle 5 Darstellungen sind gegenseitige Copien nach gleichzeitigen Stichen, und zwar enthält das Mittelbild ein Abendmahl nach dem Stich des Meisters I A von Zwolle B. 2, der linke Flügel Verrath und Geisselung nach Schongauers Passion, der rechte Dornenkrönung und Auferstehung nach der des Meisters E S (vergl. die Abbildung in den Mittheil. der Central-Commission Bd. XVIII. nach p. 314, welcher Abdrücke von den Originalplatten zu Grunde liegen).

desselben herrühren. Es ist ein alter Erfahrungssatz, den ich noch stets erprobt gefunden, dass nur originelle Talente zur Nachahmung reizen, niemals aber obscure Manieristen oder selbst nachahmende Künstler. Fast jedes Blättchen des Meisters E S wurde von schwächeren Zeitgenossen nachgestochen, und die Zahl der Schongauer-Copien ist Legion. Aber man wird nicht drei alte Copien nach Israhel van Meckenen nachweisen können, obgleich uns von seinen Originalen gegen 500 Stiche erhalten sind. Er war eben selbst prävalirend ein Imitator und Copist.

Was endlich die Wasserzeichen anlangt, welche sich in den 12 Passionsblättern finden, so sind dieselben leider, wie zumeist bei Stichen so kleinen Formates, nur Fragmente, die sich schwer deuten lassen. Bei dem Exemplar in Gotha hat kein einziges Blatt ein Papierzeichen. In Dresden enthalten die Blätter 1, 9 und 11 Fragmente, die sich nicht bestimmen lassen. Aus dem letzten könnte man allenfalls einen Ochsenkopf herausdeuten, es wäre aber damit gar nichts gewonnen, da die Dresdener Abdrücke jedenfalls nach des Meisters Tode von dem Retoucheur der Platten genommen wurden. Von Wichtigkeit könnte nur die Auffindung von Wasserzeichen in reinen Drucken des I. Plattenzustandes sein, und wenn sich in einem derselben die Weintraube mit 32 Beeren ohne durchgehenden Mittelstiel fände, was die Vorstände der öffentlichen Kabinete leicht prüfen könnten, so wäre das allerdings ein Beleg für die Richtigkeit vorstehender Ausführungen sowohl, wie meiner Beobachtung, dass dies Wasserzeichen neben einem kleinen Ochsenkopf mit Stange und Stern in den guten Abdrücken der ältesten Stiche des Meisters E S am häufigsten gefunden wird.

Romanische Wandmalereien in Tirol.

4. Aus der Nicolauskirche bei Windisch-Matrei.

Von **G. Dahlke.**

Am Fuss der Tauernkette, nördlich von Lienz, bildet der Flecken Windisch-Matrei den Wohnsitz einer eigenthümlichen, aus slavischen und germanischen Elementen erwachsenen Bevölkerung, die sich erst spät dem Bann der heidnischen Barbarei entrang. Im zwölften Jahrhundert eine Herrschaft der Grafen von Lurn und Lechsgemunde, dann im Besitz der Erzbischöfe von Salzburg — die um 1200 das Gericht in eigene Verwaltung übernahmen — und seit 1813 dauernd mit Tirol verbunden, hat der Bezirk von Matrei den wechselnden Einfluss geistlicher und weltlicher Gebieter erfahren. Wo die Isel aus dem Virgenthal hervorbricht, um mit dem Tauernbach vereinigt ihren Lauf gegen Süden zu wenden, da bezeichnet die Nicolauskirche eine merkwürdige Stätte christlicher Kunst, die ihren Ursprung vielleicht dem Bischof Eberhard II. im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts verdankt. Dem gothisirten, durch Erderschütterung und Feuersbrunst heimgesuchten Gotteshause ist in dem Doppelpresbyterium des Thurms ein Bilderschatz verblieben, der Jahrhunderte hindurch unter Tünche verborgen geblieben war. Wenige verblichene Heiligenfiguren hatten seit Jahrzehnten das Dasein dieser Malereien verrathen, die 1881 völlig blossgelegt und sofort »in den prächtigsten Farben« erneuert wurden, ohne dass eine fachmännische Untersuchung oder die Copirung der aufgedeckten Bilderreihe ihrer Restaurirung vorangegangen wäre.

So einfach der Grundriss des einschiffigen Langhauses, das zwar die Balkendecke und die romanischen Fenster verloren, aber keine Erweiterung erfahren hat, so eigenartig erscheint die Gliederung des östlich vorgelegten Thurms durch einen Doppelchor, der unten als offene, etwas vertiefte Krypta mit der Kirche in Verbindung steht, oben durch einen Vorbau mit Ambonen in das Schiff herübergreift. Beim Eintritt durch das Westportal stellt sich das Mauergitter, welches diese Seitenbühnen verbindet, dem Auge des Beschauers als eine Schranke der Empore dar und es liegt nahe, ihre Anlage mit der Gründung des Gotteshauses in Verbindung zu setzen; allein bei aufmerksamer Untersuchung ergeben sich die Ambonen als Umgestaltung eines früheren,

vielleicht von Holz gezimmerten, von Pfosten getragenen Innenbaus, der muthmasslich bei dem Brande untergegangen war. Die Feldertheilung der Decke stimmt mit den geometrischen Figuren des Rippengewölbes, doch werden die Fächer von flachen Gräten eingefasst und die Stiegen sind auf beiden Seiten dem Vorsprunge der Innenstrebepfeiler wie den Seitenwänden der Bühnen angeschmiegt, so dass die Einen wie die Andern ihre gegenwärtige Gestalt erst bei der Restaurirung des Gebäudes erhalten haben können.

Auf wenigen breiten Stufen steigt man aus der Kirche in den Vorraum der Krypta und gelangt durch einen rundgewölbten Bogen in das dämmerige, dem heiligen Nicolaus geweihte Heiligthum. Tünche deckt die Wände, aber die Felder des rippenlosen Kreuzgewölbes tragen wundersame Figuren, welche die Erschaffung des Weibes, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Arbeit des ersten Menschenpaars in landschaftlicher Scenerie versinnlichen, während die Laibung des offenen Bogens das Symbol Christi zwischen einem Engelspaar als Schmuck erhalten hat. Das Lamm füllt mit Kreuz und Siegesfahne ein Medaillon aus. Jeder Engel hält eine Kugel dem Altarraume zugewendet, die andere Hand vor der Brust erhoben und ist mit regelmässiger Bildung des schmalen Gesichtes, ruhigem Blick der runden, eingesenkten Augen und ernstem Ausdruck des Mundes, dessen leichtgeschweifte, in der Mitte spitz herabgezogene Oberlippe nicht die Starrheit der vierkantigen Unterlippe zu mildern vermag, in voller Vorderansicht dargestellt. Doch scheint der sanfte Uebergang des bräunlichen, um die Augen, auf Kinn und Stirn licht erhöhten Colorits zu dem frischeren Wangenroth, die Gestaltung der Augen und der feingeschnittenen Oberlippe mehr auf die Kunst des Uebermalers, als die Hand des ersten Schöpfers hinzuweisen. Tunica und Mantel bilden die Tracht, jene faltenlos und eng, nicht bis auf die Knöchel reichend und mit Doppelringen gemustert, die auf den äusseren Berührungspunkten wie in dem Binnenkreise rothe Steine, in der Mitte des Kreuzes einen grünen Stein als Zierde tragen —, dieser von rothbraunem, innen gleichfarbigem, mit Perlen eingefasstem Stoff, dessen weiche Bogenfalten dunklere Vertiefung zeigen. An den schmalen, wenig ausgebuchteten, aussen fast geradlinigen Füssen sind nur die grossen vorgestreckten Zehen durch Nägel von den gekrümmten, dicht aneinander gelegten übrigen Zehen unterschieden. Beide Flügelpaare sind gleichmässig aufgeschlagen, dem Medaillon des Lammes angeschmiegt und mit gelben, blass- und dunkelgrün schattirten, braun umsäumten Federn einfach ausgeführt.

Den Mittelgrund des östlichen Deckenfeldes beherrscht die breite, etwas kurze Figur Gott Vaters, der mit auswärts gestellten Füssen, die Rechte segnend, die Linke mit dem Spruchband erhoben, in ruhiger Stellung verharrt und starren Blicks den Raum des Tempels überschaut. Das Antlitz trägt die Züge eines finstern Mannes mit dichtem, dunklem Bart- und Scheitelhaar. Von der gefurchten Stirn zieht sich die schmale Nase, ohne Einbug an der Wurzel, bis zur Oberlippe, die Augenhöhlen werden von hochgewölbten Brauen eingefasst, von braunen Sternen ausgefüllt und von bleichen Schatten umzogen, die mit dem dunklen Colorit der Wangen den ernsten Zug des Mundes und den strengen Ausdruck der Miene verstärken. In der Kleiderhülle tritt das

Streben nach wirkungsvollem Wechsel der Faltenbrüche bemerkbar hervor. Der röthlichbraune, über beide Schultern gelegte Mantel wird von der linken Seite vor den Leib gezogen, mit dem rechten Arm an die Hüfte gepresst, ist oben umgebogen und fällt in malerischen Windungen über die grüne, parallel gefaltete, unten leicht verschobene Tunica herab, indess die engen Vorderärmel dem Unterkleide angehören. Perlen säumen den Nimbus und die Tunica, kleinere Perlen sind — je drei und drei zusammengeschoben — der Mantelkante spitzenartig angeheftet.

Zur Linken hält die schlanke, sanft gebogene Gestalt des Engels Scepter und Kugel in den schmalen Händen und richtet die grossen Sterne nach dem ersten Menschenpaar. Das jugendliche Gesicht erhält durch den scharfen Blick der schwach umschatteten Augen und die gerade Linie der schmalen, scheinbar flügellosen Nase wieder einen starren Zug, den das festbegrenzte, weich modellirte Oval der Wangen und der feine Schnitt des Mundes nur zum Theil verwischen. Dagegen hat die Kleiderhülle den Anstrich grosser Zierlichkeit, indem die gelbe, vor der Brust in zwei senkrechte Falten gelegte Gürteltunica die elastischen Glieder mehr hervorhebt als verhüllt und der röthlichbraune Stoff des Mantels von dem vorgestreckten rechten Arm in weichen Bögen niederfällt, an der linken Seite wie im Winde flattert, und kräftig gezeichnete Ranken und Blätter die Aermel, wie den Rand der Tunica durchwirken. Zur Rechten steigt Eva aus der Seite des Mannes an das Licht, hebt flehend die Arme und heftet das Auge auf die Erscheinung des geflügelten Boten, indess ein Anflug von Befremden in der ernsten Miene sich malt. Adam hat das Haupt auf einem Felsensockel mit der Rechten gestützt und die Linke über die Schenkel gelegt. Die nackten Körperformen sind nicht ohne Kenntniss der naturgemässen Gliederung entworfen, doch ist der rechte Unterarm des Weibes verkümmert, der des Mannes knorpelartig gebogen, Adams Kniegelenk holzartig steif, der Brustkorb von der Höhlung des Leibes durch eine scharfe Linie getrennt. Während Eva's Kopf in der niedrigen Stirn, den rundlichen Wangen, der vorstehenden Oberlippe von der Physiognomie des Engels sich nur wenig unterscheidet, erscheint des Mannes Antlitz in den schmalen, schiefgestellten Augen und den hageren Wangen von schärferem Schnitt, in der traumhaften Ruhe von täuschender Natürlichkeit. Jedem Zwickel entspriesst ein niedriger Baum, der an der Spitze blätterloser Aeste in symmetrischer Vertheilung, zur Rechten grosse Aepfel, gegenüber, unterhalb des Engels, lilienförmige Blätter trägt. Specht- und sperberartige Vögel, ein Adler und ein Reiher, dessen gekrümmter Schnabel eine Schlange hält, beleben Stamm und Wipfel, Thiere und Pflanzen von primitiver Form.

Auf dem südlichen Felde bezeichnet eine offene, von pfeilerartigen Säulen mit attischer Basis und Blättercapitell getragene Bogenhalle das irdische Paradies. Zu beiden Seiten eines Baumes, dessen frucht- und blätterreiche Krone die Wölbung des mittleren Bogens füllt, stehen Adam und Eva, jeder mit einem Apfel in der erhobenen Linken, einander gegenüber; um den Stamm ringelt sich die grüngeschuppte Schlange und hält in dem aufgesperrten Rachen einen Apfel dem Weibe entgegen, das mit dem rechten Oberarm an die Säule sich

lehnt und fragend nach der Verführerin schaut. Beide Figuren erscheinen gedrungener als bei der Schöpfung, der Mund des Mannes breiter, die Augen gerundet, die Stellung des linken Fusses steif und der Blick unter sprechender Geberde der vorgestreckten Rechten auf das Ungethüm gerichtet; an der hagern Brust des Weibes treten die oberen Wirbel in scharfen Linien hervor und die Miene kündet spannungsvolle Erwartung, indess den weicheren Zügen des Mannes ein Anflug ernster Wehmuth sich verwebt. Vor jeder Figur streckt ein Stämmchen gebogene Aeste mit Früchten an der Spitze aus, so dass ein Apfel hier wie dort die Scham verhüllt; der Uebermaler hat die Zweige noch mit Laubwerk umzogen, dem historischen Feigenblatt naturgemässeren Ersatz zu geben. Die Zwickel füllen Hahn und Gans, beide gross, in freier Haltung, mit gehobenem Kopf und angezogenen Füssen, wie zum Aufflug von einem Bäumchen, dessen Zweige durch bogenförmige Umrahmung die Regelmässigkeit der Blattvertheilung erhöhen.

Die einfache Architektur dient unverändert zum Rahmen für die folgende Scene, in der das Strafgericht Jehova's sich vollzieht. Der Himmelsbote schwingt hier als Rächer der Schuld das breite gerade Schwert zum Schlage auf das sündige Menschenpaar und schiebt den Körper des zögernden Mannes nach dem Ausgang der Halle, unter deren Bogen das Weib noch einen verlangenden Blick auf die entschwindende Herrlichkeit wirft. So trefflich in dem gehobenen, nur mit den Zehen aufgestützten linken Fuss und der leicht gebogenen Hüfte, in dem flatternden Mantel und dem zurückgestreckten, vom Winde ausgebreiteten Flügel die Bewegung des Engels, in dem Blick die Strenge des Richters angedeutet ist, so klar verkündet das zurückgewandte Angesicht des Mannes Unmuth und Betrübniss über die Folgen der Schuld. Der Maler hat den Uebergang von dem Naturzustande zur ersten Stufe der Erkenntniss durch die Gewandung und das bedeutungsvolle Mienenspiel der Ausgestossenen bezeichnet, den Kopf des Weibes voller gerundet, den vorgestreckten linken Schenkel spindelförmig ausgezogen, die Glieder etwas feiner als auf dem vorigen Bilde modellirt und das Beiwerk in den Zwickeln ohne Abweichungen wiederholt.

Auf dem letzten Bilde sieht man auf freiem Felde das Paar nach dem Gebot des Herrn (1. Mose 3, 19) den Kampf um das Dasein beginnen, den Mann in vorgebeugter Stellung die Hacke zur Lockerung des Erdreichs heben und das Weib auf einem Felsenblock als Spinnerin. Eva's Linke zieht den Faden aus dem Rocken, ihre Rechte dreht die Spindel und die Augen starren wie verloren auf den Gatten, der mit ihr das Los mühevoller Beschäftigung theilt. Spärliches Pflanzenwerk entspriesst dem Felsenboden, über das Blattgesträuch schweben Vögel und der Fuss wird durch keine Schranke beengt, aber die Erinnerungen an verlorenes Glück verdüstern die Miene, trüben der Freiheit Glück. Beide Figuren sind schlanker und entfalten freiere Beweglichkeit als in dem Sündenfall: wenn Adam noch mit steifen Händen, etwas unbeholfen und nicht ohne Ungewissheit oder Zweifel die Arbeit beginnt, so bewahrt Eva in der leichten Haltung ungesuchte Natürlichkeit. Das gürtellose Aermelkleid lässt nur die Unterarme und die

Unterschenkel frei, ist bei dem Weibe beinkleidartig über beide Knie gezogen und hier wie dort in feinen Falten den hagern Körperformen angeschmiegt, allein es fragt sich, ob diese naturgemässe Behandlung der Draperie nicht als Veränderung der ursprünglichen Beschaffenheit zu deuten sind?

Der alte Meister hat in diesem Bilderkreise den mythischen Ursprung des Menschengeschlechtes, den Naturzustand des ersten Paars und dessen Erziehung zur Arbeit im Anschluss an die biblische Ueberlieferung behandelt und dem Gedankeninhalt durch naive Auffassung und einfache Anordnung einen besondern Reiz verliehen. Unleugbar gibt die Gestalt des Weltenschöpfers durch freie Haltung, starren Blick der grossen Augen und schwungvolle Gewandung den Eindruck von Würde und Macht, die feiner durchgebildete Figur des Engels an seiner Seite ein Spiegelbild anmuthig ernster Lieblichkeit, eben so unverkennbar ist der Widerstreit des Sittengesetzes mit dem geheimnissvollen Zauber verlockender Sinnlichkeit in den Zügen des Paars vor dem Baum der Erkenntniss zu lesen. Zwar fehlt dem Schöpfer dieser Scenen volle Sicherheit für die Gestaltung des Nackten, wie für die Durchgeistigung der Form: des Racheengels blöder Mund und geistlose Miene entsprechen wenig seiner energischen Bewegung und dem strafenden Blick, die Körperhaltung des ersten Paars verleugnet hin und wieder Naturgefühl und die nägellosen gekrümmten Zehen, wie die viereckige Unterlippe, deuten auf die Regel der Werkstatt, nicht auf das lebende Modell; doch enthüllen selbst die ungelenken Glieder das Ringen nach lebensvoller Natürlichkeit und dies Streben nach Versinnlichung der geistigen Bedeutung erhebt den Sündenfall zu einem Stimmungsbilde, verwebt der Arbeitsprobe einen Hauch der Poesie, lässt aber die Verdunkelung der Linienführung und des alten Farbenauftrags durch die Restaurirung um so schmerzlicher empfinden.

Steigt man die Stiege zur Empore hinan und wendet sich zum obern, wenige Stufen erhöhten Chor, so findet man das Binnenfeld des runden Durchgangsbogens mit Jakobs Opferung und Traum geziert, sieht den Patriarchen zur Linken, barfuss, in grüner Tunica und rothem Ueberwurf die Platte eines Altarsteins mit Oel begiessen, zur Rechten das Haupt auf eine Hand gestützt, in Schlaf versinken und als Vision zwei Engelspaare auf der Himmelsleiter: hoch oben das Brustbild der göttlichen Majestät. Im Einklang mit den leichtbewegten Gestalten zeigt die Gewandung der geflügelten Boten zierlichen Schnitt und Regelmässigkeit des Faltenwurfes, trägt aber in den Uebergängen der Schattirung Spuren der Modernisirung, die auch in dem sorgfältig abgestuften Colorit der länglichen, durch grosse runde Augen, die schmale Nase, den kleinen geraden Mund und die eingesenkte Spitze der Oberlippe schwach individualisirten Gesichter erkennbar bleibt. Gott Vater ist auf die Spitze der doppelseitigen Leiter gestellt, deren oberste Sprossen seine wagrecht ausgestreckten Hände erfassen. Aus den greisenhaften Zügen mit ergrautem, kurzem Haar, starrem Blick der tiefen Augen, hagern Wangen, ungewöhnlich schmaler Nase und abwärts gezogenen Winkeln des viereckigen Mundes leuchtet feierliche Ruhe, aber nicht des alten Meisters unverwischte Eigenart.

Einzelfiguren von Patriarchen, Propheten und christlichen Heiligen er-

füllen das Presbyterium, an dessen Wänden ein glatter Linienfries die unteren viereckigen und die oberen Bogenfelder begrenzt: die Decke trägt den stolzen Bau des himmlischen Jerusalem und des Erlösers Bildniss auf dem Thron. Wenn dieser Bilderkreis den religiösen Fortschritt des Menschengeschlechtes zur Anschauung bringt, indem Melchisedek, Moses und Aaron die Gottesidee des israelitischen Volks versinnlichen, die Propheten auf den Uebergang zum neuen Bunde weisen, Bekenner und Märtyrer des wahren Glaubens den Sieg des Christenthums auf der Erde bezeugen, so scheinen die gleichartigen Parallelbilder auch eine, obwohl nicht immer erkennbare, Verwandschaft der geistigen Richtung anzudeuten und die Symmetrie der statuarischen Gestalten bezeichnet zu dem Rhythmus der Gruppirung in den untern Deckengemälden einen nicht unwirksamen Gegensatz.

Vor allem an der fensterlosen Ostwand, die in den Heroen des Judenthums der feierlichen Majestät des mosaischen Cultus einen ergreifenden Ausdruck gibt. In der Mitte des Bogens, aufgerichtet, ernst und würdevoll, Melchisedek, dessen Silberhaar ein Turban mit niedriger Zackenkrone umflicht, — in den umschatteten Augen, der hohen Stirn, den abgezehrten Wangen, der geraden, tief herabgezogenen Nase und dem langen weissen Bart, wie in der reichen Kleiderhülle das Abbild einer ehrfurchtweckenden, durch die Schaubrote in der verhüllten Linken und eine schöngeformte Henkelkanne, mit den Symbolen des Priesteramtes ausgestatteten Persönlichkeit. Von den Patriarchen und Propheten — Moses und Jesaias zu seiner Rechten, Aaron und Jeremias zur Linken —, die sich in Tracht und Haltung wenig von dem Priesterkönig unterscheiden, ist Moses durch das Kreuz des Nimbus und den tief herabgezogenen Bart, Jesaias durch die Stola hervorgehoben. Jeder lässt das aufgerollte Spruchband tafelartig niederhängen und hält die andere Hand erhoben oder an die Brust gedrückt; alle stimmen in dem Schnitt der hagern Wangen und dem starren Blick der eingesenkten Augen, in der geraden Linie der schmalen Nase und dem ernsten Zug des Mundes, in der reichen Gewandung und statuarischen Haltung überein. So enthüllen die Greisenköpfe in dem ahnungsvollen Blick des Sehers geistige Vertiefung in das Wort Jehova's und in die Geheimnisse künftiger Zeit; so trägt jede der hochaufgerichteten Gestalten den Charakter feierlicher Abgeschlossenheit. Feinzertheiltes Pflanzenwerk und Blattgewächse versinnlichen den landschaftlichen Hintergrund.

Gleiche Kraft und Wahrheit des Empfindungslebens durchdringt die Köpfe der Propheten Zacharias und Ezechiel auf dem nördlichen, Daniel und Malachias auf dem südlichen Bogenfelde, zwischen denen hier wie dort ein neueingeschnittenes Rundbogenfenster die Mauer durchbricht: auch ihre hageren Gesichter mit den dunklen, in die Weite schauenden Augen werden von dem Widerschein alttestamentarischen Geistes verklärt.

Vielleicht noch strenger ist das Gleichmaass der Gruppirung in den untern Reihen durchgeführt, wo jedes Brustbild in besonderem Rahmen, jeder Kopf in voller Vorderansicht, jeder Heilige durch gleichartige Tracht und gleiche Haltung der Hände das Gesetz der Regelmässigkeit zum Ausdruck bringt. Nur im Osten durchbricht Georgius — dem der Altar des Chores

geweiht — mit seiner jugendlichen Gestalt in enger Tunica, den elliptischen Schild in der Linken, das kurze Schwert mit Kugelknauf gehoben, die Symmetrie der Kirchenfürsten, von denen Clemens, Marcellus, Nicolaus auf einer, Sylvester, Stephanus und Blasius auf der andern Seite, die Insignien der päpstlichen und bischöflichen Würde tragen. Das bartlose Gesicht des Ritters von Cappadocien beschreibt ein regelmässiges, unten zugespitztes Oval, das lichtvoll aus dem runden Nimbus sich hebt und durch den Ausdruck ernster Ruhe der ungezwungenen Haltung des elastischen Körpers entspricht. Doch um so feierlicher wirken die bärtigen Köpfe der heiligen Väter, in denen der mittelalterliche Geist des Christenthums nicht ohne Strenge zur Erscheinung gelangt: Stephan und Marcellus greisenhaft, Clemens in gereiftem Alter, die Uebrigen mit dunklem Haar und Bart in männlicher Kraft. Alle tragen die niedrige, dreieckige Mitra, halten das Buch in der Linken, heben die Rechte zum Segen nach griechischem Ritus — unter Biegung des kleinen Fingers — und lassen nur an Stirnband, Titulus und Pallium die Päpste von den bischöflichen Seelenhirten unterscheiden, mit denen sie den Umriss des hagern bärtigen Gesichts, den starren Blick, die ernste Miene und die steife Körperhaltung theilen. Auch hier erscheinen die henkelartigen Ohren zu den feinen Formen der langgezogenen Nase, des viereckigen Mundes und des schmalen Kinns in störendem Gegensatz; allein der Grundton weihevoller Empfindung, wie sie die Ehrfurcht vor der Majestät des Herrn in seinen Dienern erzeugt, der leichte Wechsel in der Inful der Bischöfe von Mira und Sebatus, wie des Musters in der buntdurchwirkten Sutane der Väter Clemens und Sylvester zu der schmucklosen Aermeltunica des Ritters Georg verbindet die eintönigen Gestalten dieser Reihe zu stimmungsvoller Harmonie.

Ebenso symmetrisch sind die Portraits der heiligen Frauen Agatha, Cäcilia, Perpetua im Norden, Katharina, Agnes und Felicitas im Süden, wie der Märtyrer Mauritius, Vitus, Florian, Laurentius auf jener, Eustachius, Alban, Sebastianus und Vincentius auf dieser Seite einander gegenüber gestellt und die Parallelfiguren jeder Reihe durch verwandte Gestaltung kräftiger betont. So bietet die edle Jungfrau Agatha aus Sicilien, welche von ihrem heidnischen Bewerber Quintianus Geissel, Marter und Gefangenschaft in einem finstern Thurm erlitt, in welchen Petrus dann mit einem Engel drang, um ihre Wunden zu heilen, in Körperhaltung, dem massiven Unterbau, der Tracht und in dem Schmuck der Krone ein Gegenstück der weisen Katharina von Alexandrien, über deren Qualen unter Maximinus die Legende ähnliche Züge berichtet. Das Schicksal der vornehmen Römerin Agnes, die den irdischen Bräutigam verschmähte und in einem verrufenen Hause ihre Unschuld bewahrte, ist ebenso tragisch, doch von anderem Verlauf als das Martyrium der heiligen Cäcilia, deren Haupt dem Henker zum Opfer fiel, nachdem sie ihren Gatten und Bruder zum Christenthum bekehrt und beide in den Katakomben begraben hatte. Perpetua wurde — nach der Sage — mit Felicitas zusammen einer wilden Kuh im Amphitheater vorgeworfen und an demselben Tage, 7. März, enthauptet.

Wie bei den Frauen gibt die Vorderansicht aller männlichen Figuren, die Scheibenform der glatten, von Perlen umsäumten Nimben, die gleichmäs-

sige Richtung der gehobenen Palmen und das schmale Oval der feingeschnittenen Gesichter der Doppelreihe einen hohen Grad von Regelmässigkeit; doch wird die Starrheit hier durch leichten Wechsel in der Handbewegung und in der Gewandung gemildert, die den Stoff bald mit, bald ohne Steinverzierung, mit rundem und viereckigem Muster oder mit quadrirter Innenseite zeigt und die Tunica unter dem Mantel bald verbirgt, bald zum Vorschein bringt. Den jugendlichen Frauen fehlen bei allem Gleichmass der Gestaltung in der glatten Stirn, der schmalen, geraden Nase, den starren Augen, dem kleinen Munde und feingerundeten Kinn nicht leichte Verschiedenheiten der Physiognomie; die Brauen und Lider sind überall durch braune Bögen angedeutet, die gelbe Iris mit dunkelbrauner Pupille ist durch braunen Umriss von dem Weiss des Auges abgehoben, die Oberlippe durch aufgesetztes Licht erhöht und mit feiner Spitze auf die kantige Unterlippe herabgezogen — und dennoch finden sich in jedem Kopf Besonderheiten, welche dem Ausdruck ernster Ruhe leichte Schattirungen des Empfindungslebens verweben. Wie feierlich erscheint das erste Paar im Schmuck des breiten Kronenreifes auf dem dunklen Haar und wie fremdartig wirkt die turbanartige Verhüllung des Scheitels bei Felicitas und bei Perpetua, die ihre Hände vor der Brust, wie im Gebet, zusammenlegen!

Von den Männern tragen Mauritius und Eustachius fast greisenhafte Züge und einen ergrauenden, getheilten Bart, das letzte Paar in mittlerem Alter ist durch die Tonsur, ein Buch und die farbig durchwirkte Tunica mit Perlensaum von den jugendlichen Genossen unterschieden, deren bartlosen Köpfen die henkelartigen Ohren nicht zur Verschönerung gereichen. Wenn die Regelmässigkeit der Züge und die Ruhe der Gestalten wohl die feierliche Stimmung, aber nicht den Inhalt des geistigen Lebens ahnen lassen, so bezeichnet die Reihenfolge der Heiligen von den unbestimmten Mienen der Palmenträgerinnen an den Seitenwänden zu den würdevollen Köpfen der Kirchenfürsten im Hintergrunde des Presbyteriums doch einen Fortschritt der Charakteristik. Die leisen Töne, welche aus dem Munde der Frauen die Reinheit ihres frommen Gemüthes offenbaren, verstärken sich durch die Stimmen der Märtyrer und Seelenhirten zu einem weihevollen, von ernster Gesinnung und der Kraft des Glaubens getragenen Chor, der dem sündigen, in Leidenschaften und das unruhvolle Getriebe der Welt verstrickten Erdenkinde den heiligen Frieden und die Macht der Kirche zum Bewusstsein bringt. Indess verschleiert der moderne Farbenüberzug von Roth und Grün, von Violett und Blaugrau, von hellem und dunklerem Gelb, die Bilderschrift des alten Meisters doch zu sehr, um über seine Formengebung, Modellirung und Durchgeistigung der Züge volle Klarheit zu gewinnen: die Lücken der ausgebrochenen Köpfe an der Süd- und Nordwand sind im Anschluss an das aufgefrischte Bilderwerk so getreulich ausgefüllt, dass auch der Fachmann schwerlich mehr die Grenze des Alten und Neuen finden dürfte, weil Alles nun gleichmässig »in prächtigen Farben« glänzt.

Die Decke trägt ein Nachbild der Vision, welche Johannes in der Apocalypse — Cap. 21, 10 etc. — so plastisch beschreibt. Dem Grundriss von Jerusalem sind in den Ecken des bezinnten, fünfstöckigen Mauerrings vier

hohe, nach oben verjüngte Thürme eingefügt, aus denen die Symbole der Evangelisten mit menschlichen Gliedern und doppelfarbigen Flügeln sich erheben, um mit emporgestreckten Händen den Bogen des Himmelsgewölbes zu stützen. In diesem Mittelfelde thront der Heiland mit gekreuzten Füssen, segnend ausgestreckter Rechten und dem Evangelium in der Linken über der häuser- und tempellosen Stadt. Das bleiche, von braunem Bart und reichem Haar beschattete Gesicht trägt in den hagern Wangen, dem tiefernsten Munde mit hoher Oberlippe und dem starren Blick der dunklen Augen keinen milden, keinen gewinnenden Zug; dagegen überrascht der Faltenwurf des rothen Mantels, der sich lose auf die linke Schulter legt und straffer vor der Brust, wie an dem rechten Schenkel zusammenzieht, durch Feinheit und Natürlichkeit.

Den Eingang zu dem Wohnsitz der Gerechten bilden auf jeder Seite drei aneinanderstossende Thore, hinter deren runden, in der Mitte erhöhten Bögen statt der Engel, welche das Auge des Evangelisten an dieser Stelle erschaute, drei Apostel unter offenen, auf Säulen oder Pfosten ruhenden Baldachinen als Wächter der Pforte sichtbar sind. Im Osten Petrus mit dem Doppelschlüssel, zwischen Andreas und Bartholomäus, die ihr Haupt in leichter Wendung nach dem Führer neigen und ein Buch — mit dem Andreaskreuze auf der Aussenseite — in Händen halten. Des Apostelfürsten würdig aufgefasster, durch dichtes, ergrauendes, auf die breite Stirn gestrichenes Haar, grosse leuchtende Augen, eine schnittig schmale Nase und den kurzgekräuselten Vollbart individualisirter Kopf scheint übersinnlicher Offenbarung zu lauschen und ebenso aufmerksame Spannung durchdringt die Mienen der Genossen, von denen Andreas durch die Silberfarbe des Haupt- und Barthaars als ehrwürdiger Greis bezeichnet ist, Bartholomäus in dem männlich kräftigen Gesicht mit tiefen Augenhöhlen grösseren Ernst der Seelenstimmung enthüllt. Jeder hat den Mantel über die linke Schulter gebreitet, so dass die Stola der halbweiten Aermeltunica auf der rechten Achsel sichtbar bleibt: die unteren Glieder werden von dem Thorgemäuer verdeckt.

Gegenüber behauptet Paulus neben Thomas und Mathias den Ehrenplatz über dem mittleren Portal. Durch die hochgewölbte, kahle Stirn, das braune, an den Schläfen glatt gestrichene Haar und den kurzen, ergrauenden Vollbart von dem spätern Typus des tarsischen Jüngers unterschieden, in den leuchtenden Augen und dem kleinen, verständigen Munde nicht ohne geistige Bedeutsamkeit, spiegelt Paulus eine Festigkeit des Willens und der Ueberzeugung, welche den knabenhaft weichen Zügen Mathias' zu seiner Rechten, wie der fragenden Miene des Zweiflers fehlt, bringt aber durch die mächtige Kugel der Stirn einen unschönen Gegensatz in das zugespitzte, hagere Gesicht. In der Blüte des Mannesalters tritt Thomas durch die gefällige Form des Kopfes und den dunklen Bart vortheilhafter als die Figur des schwächlichen Genossen mit glattem Antlitz, spitzem Kinn und kleinem Munde in das Licht und diese Altersunterschiede, sowie der Wechsel in dem Wurf des Oberkleides, in Kopf- und Handbewegung, mildern die Einförmigkeit des Attributs und der schmucklosen Tracht.

Im Süden gesellen sich Jacobus major und Mathäus, jener mit kantiger

Stirn und ergrauendem Bart, dieser in dem Liebreiz der Jugend, dem cyprischen Jünger Barnabas, den die Apostelgeschichte als Wandergefährten Pauli, die Legende als Bischof von Mailand und Märtyrer ehrt, dessen langgezogenes Gesicht mit eckig begrenzten Wangen und breitem Kinn hier jedoch einen schwächlichen Eindruck macht. Die beschatteten Augen sind verzogen, der Mund von Unmuth erfüllt und das Antlitz lässt die ernste Würde und Verständigkeit des Wanderapostels wie die anmuthvolle Form des jüngeren Gefährten vermissen, dem ein Anflug trüber Wehmuth das Gepräge geistiger Vertiefung gibt.

Ueber den nördlichen Thoren halten Philippus und Jacobus minor zu beiden Seiten des Evangelisten Johannes die Wacht, der das Buch mit beiden Händen umspannt und das tiefernste Greisenhaupt mit langem, silberweissen Bart über die Genossen erhebt, während Jacobus in den sinnigen Augen und den knabenhaften Zügen schon den Geist der Forschung spiegelt, Philippus staunend, fast betroffen, mehr dunkle Ahnung als klare Erkenntniss des Christenthums verräth.

Dem Kreise der Apostel, wie sie die Evangelisten Mathäus und Lucas verzeichnen, fehlen Simon von Cana und Judas Thaddäus, die nach alter Tradition als Hirten von Bethlehem dem göttlichen Kinde die erste Huldigung erwiesen haben; ihre Stellen vertreten Paulus und Barnabas: der Platz des Verräthers Judas Ischarioth wird von Mathias besetzt. Im Einklang mit der Symmetrie jeder Gruppe durchdringt ein Grundton weihevoller Stimmung die Apostelschaar und aus den forschenden Augen blitzt ein Strahl jenes milden Lichtes, mit dem der Stifter des Christenthums das Schattendunkel der alten Welt durchdrang. Hier und da erreicht ein Kopf die Grossheit der alttestamentarischen Gestalten, hin und wieder fesselt ein Gesicht durch feinen Umriss oder durch charaktervolle Züge und die leichtbewegte Haltung der Figuren bringt auch in die Regelmässigkeit der Architectur einen freieren Zug; aber Zeichnung, Colorit und Gewandung haben ihren alterthümlichen Anstrich verloren und die Charakteristik des alten Meisters bleibt dem Auge entrückt. An den schmiegsamen, weichgebrochenen Stoffen, wie an den Uebergängen der Schattirung ist weniger die ursprüngliche Beschaffenheit der Draperie als das Verfahren des Uebermalers zu erkennen, der bei allem Streben nach getreuem Anschluss an die Originale doch die Züge feiner durchgebildet und die Farbenstimmung durch Oeltempera verändert hat.

Aus den Zwickeln des Kreuzgewölbes steigen lebensgrosse allegorische Figuren als Träger der heiligen Stadt empor, deren Thürme auf ihren Köpfen ruhen: Aqua graugrün, durch eine umgekehrte Vase mit niederfliessendem Wasser und einen Fisch bezeichnet; Aer blaugrün, mit der Wolke und mit einem Vogel in den Händen; Ignis roth, mit Feuerflamme und glühender Kohle; Terra gelbbraun, ein Schaf in der Linken, Körner auf den Boden streuend: jede mit braunen, von Linien überzogenen Stiefeln und mit einem glatten, neu gemalten Lendenschurz. Diese schlanken, antiken Marmorstatuen nachgebildeten Gestalten verrathen in der Natürlichkeit des organischen Gefüges und der straffen Haltung nicht geringes Formgefühl des alten Malers, der für die Elemente wohl Sculpturen aus der Heidenzeit als Modelle benutzte

und die elastischen Glieder in harmonischer Verbindung von Freiheit und Kraft erscheinen liess.

Das Viereck des massiven, grün, braun, gelb und roth gestrichenen, mit Perlen und Steinen besetzten Mauerwerkes von Jerusalem hat durch die Wölbung der Decke leichte Verschiebungen erfahren; die Thürme lassen viereckige und Rundbogenfenster, gerade Linien und Bogenwindungen von Perlen, als Gliederung und Zierrath unterscheiden. — Die Aussenseite des Frontbogens bekränzt ein Fries von Pflanzenornament, das in feinen durchflochtenen Ranken und kräftig gefärbten Blättern vor der Uebermalung die Sorgfalt der Linienführung und den Farbensinn des alten Meisters ahnen liess. Wie die Choranlage mit dem Vorbau der Ambonen über der offenen Krypta in Tirol kein Gegenstück findet und wohl einem italienischen Architekten zugeschrieben werden darf, steht auch die Ansicht des himmlischen Jerusalem mit den symbolischen Figuren der Elemente in dem Alpenlande einzig da und zeigt die Spuren einer wohlgeübten, mit den Formen der Antike vertrauten Künstlerhand.

Ohne die Zweckmässigkeit der erfolgten Restaurirung oder die Aenderungen zur Wahrung der Sittlichkeit zu bestreiten, wird jeder wahre Freund von mittelalterlichen Kunstdenkmalen doch die Wiederherstellung des Bilderkreises beklagen, bevor ein Künstler die verblassten Malereien in ihrem originalen Gepräge nachzubilden vermochte. Unwillkürlich muss man fragen, wie viele Werke aus der romanischen Periode in ihrem alten Farbenkleide denn der Forschung in Tirol verblieben sind, dass hier der wiederaufgedeckte, so werthvolle Schatz nicht der Rettung für die Kunstgeschichte durch Copirung der wichtigsten Originale werth erachtet worden ist? Zwar birgt die Aussenwand des Giebels noch eine unentstellte Probe der ursprünglichen Malerei, allein dies Bruchstück über dem Portal hat nicht bloss durch Verwitterung gelitten, sondern ergibt sich auch als flüchtige Leistung einer ungeübten Kraft.

Auf rothbegrenztem Felde sieht man — zum Theil durch Pfosten und Streben verdeckt — die Kreuzigung Christi mit wenigen Nebenfiguren, des Heilandes Haupt auf die rechte Schulter geneigt, das Gefüge der Rippen in den Umrisslinien der Brust durch flache wellenförmige Biegungen angedeutet, die wagrecht ausgestreckten Arme jedoch so hoch hinaufgerückt, als ob sie nicht den Achselhöhlen eingeheftet, sondern mit dem Kopf verwachsen wären. Das breite Lendentuch ist oberhalb der Hüfte und oberhalb des Knies aufgerollt, in weichen Windungen auf jeder Seite herabgezogen und durch hellrothen Umriss von dem gelblich fahlen Grunde unterschieden; der rechte Unterschenkel erscheint mit ausgebogener Wade und verbreitertem Knöchelgelenk über den linken Fuss gezogen, dem kein Trittbrett zur Stütze dient. Wie von der Schattirung des Tuches, waren von der Modellirung des Körpers keine Spuren zu entdecken.

Zur Linken steht Johannes, das Gesicht geradeaus, den Blick in die Weite gerichtet, die Rechte mit ausgestreckten Fingern und geöffneter Innenfläche vor die Brust gehoben, indess die Linke das dicke, von gelbem Deckel eingefasste Buch umspannt. In dem vollen, an der linken Wange eingezogenen Oval des Kopfes mit breiter Stirn und breitem Kinn sind die flachen Brauen

mit der geraden Nase verbunden, der Mund durch einen schiefen, zwei Centimeter dicken Strich, die Augen durch rothe halbverwischte Punkte bezeichnet, die gelben Haare ohne Rieselung von rothem Bogen umsäumt. Wie der Künstler auf diesem Grundriss die feinere Ausgestaltung der Organe bewirkte, das ist auf dem fahlen Mörtelgrunde nicht zu unterscheiden. Der offene Mantel über blassgrüner enger Aermeltunica trägt mit den Haaren und dem Nimbus gleichen Farbenton, der Stoff wird von der Linken an den Leib gedrückt, in rundliche Bögen und dreieckige Windungen gefaltet und lässt an dem aufgerollten Ende weder eine abweichende Farbe der Innenseite, noch eine Vertiefung der Brüche durch dunklere Schattirung erkennen.

Gegenüber hat Maria den Kopf zur Seite, wie im Aufblick nach dem Haupt des Sohnes, gewendet, den Scheitel von weissem, rothumsäumtem Tuch, dessen Ende in einfachen Windungen niederhängt, die Glieder mit dunkelbraunem Mantel verhüllt, den beide Arme auseinanderschieben, eine gelbe Schliesse mit rothem Umriss zusammenhält. Ihre Finger umfassen die Spitze eines Schwertes, das die Brust verwundet, mit gerader Stange auf der Schulter lehnt und den Seelenschmerz der Trauernden versinnlichen soll. Kräftig rothe, bis einen Centimeter breite Striche begrenzen die Falten des Mantels, dessen Colorit durch wiederholten Ueberstrich der groben Farbe hier und da eine Vertiefung des Tons, in der gelben Innenseite das Streben nach malerischem Gegensatz enthüllt.

Neben dem Jünger hält ein Bischof die Rechte segnend erhoben, den gelben Stab mit viereckigem Knopf und ringförmiger Krümme in der Linken und trägt eine niedrige Mitra mit braunem Titulus und Stirnreif auf dem Haupt. Niederrieselndes Wasser hat das runde Angesicht verwaschen und die rothe Umrisslinie der Wangen und Haare, der Hände und Finger, denen Nägel, Knöchel und Gelenke fehlen, des Stabes und des blassgrün getuschten, an den Seiten geschlitzten, innen dunkelbraunen Mantels blossgelegt, so dass die Rohheit des Entwurfes deutlich vor das Auge tritt. Wie bei den Innenfiguren, ist der Segen nach griechischem Ritus durch Biegung des Daumen auf den Ringfinger angedeutet und der kleine Finger gekrümmt. Die Stola fällt bis auf den untern Saum des offenen, in geraden Linien niederstreichenden Mantels herab. Stärkere Beschädigungen hat der Kopf des letzten Heiligen erlitten, den Schild und Lanze, das schmale Gesicht mit eingefallener linker Wange als ältlichen Krieger — vielleicht Longinus? — bezeichnen. Das dunkelbraune Oberkleid deckt eine gelbe Aermeltunica, ist an den Achseln für die Arme offen und wird durch einen weissen Gürtel zusammengehalten, dessen schnurartiges Ende gerade niederhängt. Der gelbe dreieckige, oben geradlinige, unten spitzbogige Schild wird mit der gesenkten Rechten auf den Boden gestützt.

Soweit an dem Fragment erkennbar, hat der Maler den fahlen, ziemlich rauhen Mörtelgrund mit gelber Tünche überstrichen, die nackten Körpertheile, Nimben und Gewänder mit hellrothen Umrisslinien begrenzt, ebenso die Faltenbrüche der Stoffe durch gleichfarbige Striche flüchtig eingeschnitten und die abweichenden Localfarben ohne Vertiefung der Schatten gleichmässig

aufgetragen, so dass Gelb, Roth, Grün und Dunkelbraun mit violettem Schiller bei der letzten Figur, die ganze Scala der Palette umfassen. Alle Farben sind dünnflüssig über den Bildgrund gebreitet, nur das dunkle Braun muss kräftiger auf den Mörtel gestrichen sein, da es noch heute schwer und unverblasst die Mauer deckt. Jede Linie des Entwurfes deutet auf die Flüchtigkeit der Pinselführung und bezeugt die Ungleichartigkeit der Formengebung wie des Colorits. Diese Rohheit der Zeichnung verbietet die Vergleichung mit der sorgsam ausgeführten Binnenmalerei.

Man hat an der Südwand des Chors die eingeritzte Jahreszahl 1226 in arabischen Ziffern entdeckt und für das Datum der Bemalung ausgegeben; allein da eine zweite Inschrift auf der östlichen Mauer nach den beiden ersten Strichen noch dem zwölften Jahrhundert angehören würde, so muss die Bedeutung und die Echtheit jener Marke wohl auf sich beruhen bleiben. Wäre auch die Form der Mitra und des Hirtenstabes mit dem erstgenannten Zeitraum zu vereinen, so dürfte doch das — allerdings verschleierte — Gepräge der Figuren und die Mischung der römischen Majuskelschrift mit neugothischen Zügen eher auf das Ende als das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts weisen. In jedem Fall verringert diese Ungewissheit über das Alter der charakteristischen Gemälde, die der Gegenwart den Siegeszug der christlichen Cultur durch den wendischen Gau von neuem zum Bewusstsein bringen, nicht ihre kunsthistorische Bedeutung für das Alpenland.

Die Bambergische Halsgerichtsordnung.

Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherillustration.

Von **Franz Friedrich Leitschuh.**

II.

Den ersten Nachdruck der Bambergensis besitzen wir in dem Werke:

Bambergische Halßgerichts / Ordenung.

Am Ende:

Getruckt zu Mentz durch Johann Schöffer vff Mitfasten Im jar do man zalt nach Christi geburt fünffzehenhundert vnd acht Jare.

Hier ist der Titel in zwei Zeilen gedruckt. Er steht über dem Holzschnitte, der das Tortur- und Henkerwerkzeug vorführt. Der Holzschnitt ist eine verkleinerte Copie der nämlichen Darstellung der ersten Ausgabe. Die Ausführung ist hier bei Weitem sorgfältiger als in der Pfeyl'schen Ausgabe: es finden sich eine Reihe kleiner Zuthaten, welche die Zeichnung hier weniger skizzenhaft erscheinen lassen, als in jener. Der Holzschnitt auf der Rückseite, eine figurenreiche Darstellung der Scene, wie der Autor vor den versammelten Kurfürsten sein Werk dem Kaiser überreicht, ist der 1505 von Schöffer gedruckten Livius-Uebersetzung entnommen. Darauf folgt das Register. Der nächste Holzschnitt, das jüngste Gericht, schliesst sich mehr in der Auffassung, als in der Zeichnung an die Darstellung in der ersten Ausgabe an: Christus sitzt auf einem Strahlenbogen, seine Füsse ruhen auf der Erdkugel. Wenig gelungen ist der nackte Körper, auch der Kopf ist im Holzschnitte der ersten Ausgabe bei Weitem ausdrucksvoller. Die beiden posaunenblasenden Engel mit verzerrten Zügen sind ebenfalls Beweise der Unbeholfenheit des Zeichners. Unten verlassen zwei Menschen ihre Gräber, einer ist bereits dem Teufel verfallen. Der Holzschnitt Moses und Jethro ist, trotz einiger Abweichungen, als Copie der Darstellung der ersten Ausgabe zu betrachten. Bei dem folgenden, der Beeidigung, hat sich der Zeichner zwar genau an die erste Darstellung gehalten, den einfachen architektonischen Hintergrund derselben aber reich im Geschmacke seiner Zeit ausgestattet. Der nächste Holzschnitt ist aus zwei Stöcken zusammengesetzt: der Richter ist der erwähnten Livius-Uebersetzung entlehnt, der Gefangene mit den beiden Bütteln dagegen ist ähnlich wie in der Bamberger Ausgabe dar-

gestellt. Nach Art. 16 finden wir ebenfalls einen aus zwei Stöcken zusammengesetzten Holzschnitt: beide sind von der Livius-Ausgabe herübergenommen. Der eine Livius-Holzschnitt ist nun allerdings nicht glücklich ausgewählt: die Darstellung eines Mannes, der von zwei Schergen zum Gefängniss geleitet wird, kann schwerlich als Versinnbildlichung der Worte gelten:

„Herr Richter laßt mir neme an
Einen schadhafftigen man."

Nach Art. 25 folgt die Darstellung des üppigen Mahles: man könnte sie vielleicht Copie von der Gegenseite nennen. Der nächste Holzschnitt, die peinliche Frage, ist viel fleissiger gearbeitet, als das Original. Während sich der Holzschneider dort mit der Angabe der schlichtesten Conturen begnügte, ist hier die Darstellung bis in's Kleinste mit gewissenhaftester Sorgfalt ausgeführt. Ganz abweichend vom Original der Bamberger Ausgabe ist der Holzschnitt nach Art. 73. Die nothwendige Sparsamkeit mit dem Raume hat den Künstler veranlasst, den Schreiber und Schöffen zur Seite des Richters links im Kreise auf einer Bank sitzend, und die Zeugen rechts stehend darzustellen. Der folgende Holzschnitt ist wieder aus zwei Stöcken zusammengesetzt: dem bereits erwähnten Richter der Livius-Ausgabe und einem Manne, der in vornehmer Tracht, mit Barett und Degen, um Ansetzung des Gerichtstages bittet. Die Abbildung nach Art. 94 weicht ebenfalls vom Originale ab. Sie besteht aus drei Platten: eine umfasst die Spruchzettel, die zweite soll die Richter darstellen und ist der Livius-Uebersetzung entnommen; die dritte bringt den durch drei Schergen vorgeführten Verbrecher. Nach Art. 123 folgt der letzte Gang des Verbrechers. Die Idee der Darstellung in der ersten Ausgabe ist zwar beibehalten, aber die Ausführung hat sich unter den Händen des Mainzer Künstlers sehr wesentlich anders gestaltet. Hier eröffnet die Jugend den traurigen Zug; der Büttel schreitet dem Verurtheilten mit erhobenem Stabe voran, der Richter begleitet ihn zu Pferde. Nach Art. 124 hat der Titelholzschnitt wieder Verwendung gefunden. Der Holzschnitt auf der nächsten Seite besteht wieder aus zwei Stöcken: auf dem linken, der aus der Anleihe an die Livius-Uebersetzung herstammt, walten die Henker ihres Amtes, auf dem rechten, der in Erinnerung an die Bamberger Ausgabe geschnitten ist, kniet der betende Mönch; neben ihm sind zwei Richter, einer zu Pferd, dargestellt. Im Hintergrunde sehen wir einen Gehenkten und einen Verbrecher auf dem Rade. Der nächste Holzschnitt, nach Art. 228, ist wiederum anders ausgeführt, als in der ersten Ausgabe. In einem Zimmer mit vier Fenstern liegt der Ermordete auf der Bahre. In seiner Brust steckt noch der Dolch des Mörders; Blut rinnt aus der Wunde. Die Darstellung nach Art. 249 ist ebenfalls eine freie Nachahmung des Bamberger Holzschnittes. Der Mann, welcher mit grimmiger Miene seine Gerichtskosten zu begleichen wünscht, lehnt sich, dem bärtigen Richter gegenüber, an den Tisch. Die Aufnahme des Besitzthumes des entflohenen Verbrechers ist zwar unter gewissenhafter Benützung des Originals dargestellt, aber reich mit kleinen, charakteristischen Zuthaten versehen. Auffallend ist eine feiste Gestalt im Vordergrunde. Nach Art. 266 sehen wir das entwendete, aber wieder gefundene Pferd. Der Richter aus der Livius-Ausgabe begegnet

uns hier zum drittenmale. Rechts bringen zwei Männer, entblössten Hauptes, das gestohlene Ross. Der Holzschnitt nach Art. 269 ist von dem der Bamberger Ausgabe wesentlich verschieden. Während dort nur drei Personen in der Gerichtsstube anwesend sind, tritt hier ein vierter Mann ein, der offenbar um »Geleit« bittet. Die beiden Hunde fehlen indess. Als eine Copie nach dem Original von der Gegenseite dürfen wir vielleicht die Darstellung des Taschenrichters betrachten. Der Mainzer Copist gestattet sich freilich auch hier manche Zuthat — aber er folgt doch im Grossen und Ganzen der Bamberger Zeichnung. Anders verhält es sich mit dem folgenden Holzschnitte. Vier der Narrenrichter sitzen auf Einer Bank; der Vorsitzende derselben hat auf dem Stuhle Platz genommen. Der letzte Holzschnitt ist wieder aus zwei Stöcken zusammengesetzt. Die weltlichen Räthe links sind der Livius-Ausgabe entnommen. Die beiden um Rath bittenden Richter, wahre Henkergestalten, tragen ihre Anliegen in bäurisch-derber Weise vor.

Gegenüber den Holzschnitten der ersten Ausgabe bemerken wir bei den der zweiten einen unverkennbaren Fortschritt in der Ausführung. Der Mainzer Holzschneider verfügt über ein viel tieferes technisches Können, als der Nürnberger. Aber auch auf die Zeichnung ist meist eine Sorgfalt verwendet, die wir bei den Holzschnitten der ersten Auflage manchmal ganz vermissen. In den Darstellungen der zweiten Auflage beobachten wir auch noch einen anderen Wandel: schlicht und einfach erscheinen die Trachten in der Bamberger Ausgabe — reich und glänzend ist die Kleidung der Gerichtspersonen in der Mainzer; namentlich aber tritt hier der Henker in prunkendem Gewande auf. Jedenfalls kann nicht von »schlechten Copien« nach der Bamberger Ausgabe die Rede sein: wir begegnen meist freien Nachahmungen der Holzschnitte der ersten Ausgabe, deren Ausführung an Sorgfalt die letzteren überragt [1]).

[1]) Denis in seiner Einleitung in die Bücherkunde Th. II, S. 80, Waldau in seinem Repertorium S. 177 und Bauer in Bibl. libr. rar. T. I. S. 47 führen diese Ausgabe als die erste an. Ausserdem wird sie noch angezeigt von Rosshirt in dem Neuen Archiv des Criminalrechts 1826. Bd. IX, S. 244. Panzer Nr. 616 und in Güterbock. Die Entstehungsgeschichte der Carolina. Würzburg 1876. Die frappanteste Entdeckung Güterbock's dürfte darin bestehen, dass der Reichstagsausschuss zu Worms die Bambergensis nicht in der ursprünglichen Bamberger Ausgabe vom Jahre 1507, sondern in dieser zweiten, durch Druckfehler nicht wenig entstellten Mainzer Ausgabe benutzt hat (S. 65). Dieser in der That überraschende Nachweis muss als vollständig gelungen betrachtet werden. Die aus dieser Thatsache gezogene Folgerung aber, dass der auf dem Reichstage von 1521 zweifellos anwesende Schwarzenberg in dem Reichstagsausschusse nicht gesessen, weil er sonst sicher die authentische Ausgabe der Bambergensis zu Grunde gelegt und jedenfalls die Fehler der Schöffer'schen Ausgabe nicht hätte durchschlüpfen lassen — diese Folgerung müssen wir denn doch als eine zu kühne bezeichnen. Dass bei der Drucklegung solcher Gesetze eine officielle Correctur stattfand, ist mehr als unwahrscheinlich, und gegenüber der Autorität des gedruckten Wortes überhaupt kam die Verschiedenheit von Druckort und Druckzeit wenig in Anschlag. War also in Worms die Schöffer'sche Ausgabe mehr zur Hand als die von Pfeyl, so wird sich auch Schwarzenberg gewiss nicht besonnen haben, nach diesem zweiten Drucke der

Die dritte Ausgabe:

Bambergische Halßgerichts | Ordenung.

Am Ende:

Getruck zu Mentz durch Johann Schöffer vff Bartholomei Im jar / do man zalt nach Christi geburt fünfftzehenhundert vnd acht Jare.

Das vor mir liegende Exemplar dieser Ausgabe aus der Königl. Bibliothek in Bamberg hat den oben angezeigten Titel in zwei Zeilen gedruckt. Auffallend ist nun, dass Zapf in der Beschreibung der Merkwürdigkeiten seiner Bibliothek S. 195, Nr. 21, und Panzer in seinen Annalen Nr. 617 diese Ausgabe zwar mit derselben Schlussschrift, aber mit einem anderen Titel angeben, der fast mit dem der vierten Ausgabe gleichlautend ist: „Bambergische Halßgerichts | vnd rechtlich Ordenung, jn peynliche sachen zu volnfarn, allen Stetten, Cummunen | Regimenten, Amptleuten, Vögten, Verwesern, Schultheyßen, Schöffen vn̄ richtern | Dienlich, fürderlich vn behilfflich | Darnach zu handeln vnd rechtsprehe, gantz glich- | förmig gemeyne geschriben Rechten ꝛc. Darauff auch diß büchlin gezogen vn fleissig | gemeynem nutz zugut, gesammelt vnd verordnet ist" [2]). Diese Verschiedenheit der Titel lässt sich wohl nur dadurch erklären, dass von dieser Ausgabe Exemplare mit verschiedenen Titeln vorhanden sind, oder aber dass das mir vorliegende Exemplar — ungefähr vor 150 Jahren eingebunden — zufällig den Titel der zweiten Ausgabe erhielt.

Die Holzschnitte der zweiten Ausgabe sind in dieser sämmtlich wiederverwendet [3]). Zum 95. Art. fehlt die Ueberschrift und der Anfang. Zu Art. 292 fehlt die Ueberschrift: »Stelen in rechter hungers not.« Mit dem Art. 275 schliesst die Zahl der Artikel. Die Ausgabe zählt 52 Blätter. Die Signaturen laufen von A bis Jiij [4]).

Die vierte Ausgabe:

Bambergische Halsgerichts, | vnd rechtlich Ordenung, jn peynlichen sachen zu volnfarn, allen Stetten, Commune | Regimenten, Amptleüten, Vögten, Verwesern, Schultheyßen, Schöffen vn̄ richtern | Dienlich, fürderlich vn̄ behilfflich, Darnach zu handeln vnd rechtsprehe, gantz glich- | förmig gemeynn̄ geschriben Rechten ꝛc. Dar auß auch diß büchlin getzogen vn fleissig | gemeynen̄ nutz zugut, gesammelt vnd verordnet ist.

Unter dem Titel befindet sich der Holzschnitt mit den Torturinstrumenten. Am Ende:

Halsgerichtsordnung zu greifen; denn er hatte in Worms wahrlich andere Dinge im Kopfe als Druckcollationen.

[2]) Auch Klemm gibt diesen Titel an, doch unterlässt er die Wiedergabe der Schlussschrift.

[3]) Herr Klemm sagt: »Es befinden sich in obiger Auflage 10 Abbildungen in Holzschnitt«. Diese Behauptung ist eine irrthümliche: es sind 23 Holzschnitte.

[4]) Die Ausgabe erwähnen nebst Panzer: Christ in seiner Abhandlung I. 12, Zapf in den Merkwürdigkeiten seiner Bibliothek S. 165, Neues Archiv des Criminalrechts 1824 Bd. VII, S. 453 und 1826 Bd. IX, S. 244. Klemm, Beschreibender Katalog des Bibliographischen Museums 1884, S. 40.

Getruckt zu Mentz durch Johannem Schöffer auff Symonis vñ Jude, / im Jar do man zalt nach geburt Cristi fünffzehenhundert vñ acht jare.

Diese Ausgabe stimmt mit den beiden vorherbesprochenen genau überein. Die Holzschnitte sind auch hier sämmtlich wieder verwendet. Kleine Abweichungen finden sich nur in der Schreibweise. Die Fehler der zweiten und dritten Ausgabe sind verbessert: der Art. 95 ist hier vollständig wiedergegeben und Art. 192 trägt jetzt seine Ueberschrift. Seitenzahlen fehlen; die Signaturen gehen von A bis Jiij. Das Werk besteht im Ganzen aus 52 Blättern; die Rückseite des letzten ist leer.

Die Ausgabe scheint sehr selten zu sein. Das Exemplar, welches Hirsch in seinem Werke Millenar. III. S. 3, Nr. 34 und Panzer I. S. 296 aus der Ebner'schen Bibliothek anzeigen, befindet sich im Besitze der Bamberger Kgl. Bibliothek [5]).

Der Titel der fünften Ausgabe ist mit dem der vierten gleichlautend:

Bambergische Halſgerichts, vnd rechtlich Ordenung u. s. w.

Am Ende:

Getruckt zu Wentz (statt Mentz) durch Johannem Schöffer auff Laurencij im Jare da man zalt nach der geburt Christi funfftzehenhundert vnd zehen Jare.

Diese Ausgabe stimmt mit der dritten genau überein. In den Meditationibus ad Constit. Criminal. Carolin., herausgegeben von Böhmer, Halae 1774, findet sich ein diplomatisch treuer Abdruck dieser Ausgabe [6]).

Die sechste Ausgabe:

Bambergiſche Halßgerichts / vnd Rechtlich ordnung, iñ peinlichen ſachen zu volnfarn / allen Stetten, Communen, Regimenten, Amptleuten, Vögten, Ver- / weſern, Schultheyßen, Schöffen, vnd Richtern, dienſtlich, für- / derlich vnd behülfflich, darnach zu handeln vnd rechtſpre- / chen gantz gleichförmig gemeynen geſchriben Rech- / ten ꝛc. Darauß auch diß büchlein gezogen / vnd fleiſſig gemeynem nutz zugut / ge- / ſamelt vnnd verordnet iſt.

Am Ende:

Getruckt zu Meyntz bei Johan Schöffern im̃ jar nach der geburt Chriſti vnſers herrn fünfftzehenhun- / dert vnd eyn vnd dreiſſigſten, Vnnd vol- endet / auff den zwentzigſten tag des Meyen.

Ueber dieser Schlussschrift steht das Schöffer'sche Buchdruckerzeichen. Der aus zwei Platten zusammengesetzte Holzschnitt unter dem neunzeiligen Titel ist der Schöffer'schen Livius-Ausgabe von 1523 entnommen: rechts trägt

[5]) Die Ausgabe findet sich ferner erwähnt in Longolius' Sichere Nachrichten von Brandenburg-Culmbach Th. IV, S. 32; Malblank, Geschichte der peinlichen Gerichtsordnung Karls V. S. 136; Neues Archiv des Criminalrechts Bd. VII, S. 452, Bd. IX, S. 245; Sprenger, Vorrede zur Ausgabe von 1826.

[6]) Nebst Panzer zeigen dieselben an: Longolius IV. 74; Würdtwein in seiner Bibliotheca Moguntina S. 144; Bauer, Bibliotheca libr. rariorum T. I, S. 47; (Strauss), Opera rariora, S. 175; Koch, Hals- oder peinliche Gerichts-Ordnung Karls V. S. 119; Neues Archiv des Criminalrechts 1824, Bd. VII, S. 452, Bd. IX, S. 245.

vor den versammelten Richtern ein Mann sein Anliegen vor — links bietet sich uns ein Blick auf die Richtstätte dar.

Diese Ausgabe ist von den angezeigten Mainzer Ausgaben insofern verschieden, als einige Holzschnitte der älteren Livius-Ausgabe mit jenen aus der neueren vertauscht sind. Ein der neuen Livius-Ausgabe entliehener Richter ist an die Stelle des der Livius-Uebersetzung von 1505 entnommenen Richters getreten. Auch der Holzschnitt nach Art. 16 ist durch eine Darstellung aus der Livius-Ausgabe von 1523 ersetzt. Die Benützung des Richters ist eine auffallend häufige: auch nach Art. 94 und vor dem Art. 276, wo in den übrigen Ausgaben ein ganzes Richtercollegium dargestellt ist, hat er Verwendung gefunden. Der einen Platte des dem Livius entnommenen »Titelholzschnittes« begegnen wir bei der Darstellung der Hinrichtung der Verbrecher wieder. Der Richter erscheint nochmals nach dem Art. 256. Diese Ausgabe hat römische Blattzahlen von I bis XLIIII; das Register ist nicht mitgezählt. Die Signaturen beginnen ebenfalls erst nach dem Register und gehen von A bis Jiij. Im Ganzen sind es 49 Blätter [7]).

Die siebente Ausgabe:

Bambergisch Halsgerichtsordenug u. s. w.

Am Ende:

Getruckt zu Meyntz bey Juo Schöffer, im jar nach der geburt Christi vnsers Herrn fünffzehenhundert vnd sechs vnd dreyßigsten u. s. w.

Ein genauer Abdruck der letzten Ausgabe. Ich kann sie nur nach der Anzeige in Ebert's Bibl. Lexikon Nr. 9226 und nach dem neuen Archiv des Criminalrechts 1824 Bd. VII, S. 452 anführen.

Die achte Ausgabe:

BAmbergische Halßgerichts | vnd rechtlich ordnung, inn peinlichen sachen zu volnfarn | allen Stetten, Communen, Regimenten, Amptleüten, Vögten, Verwesern, | Schultheyssen, Schöffen, vnd Richtern, dienstlich, fürderlich vnd | behülfflich, darnach zu handeln vnnd rechtsprechen, gantz | gleichförmig gemeynen geschriben Rechten ꝛc. Da- | rauß auch diß büchlein gezogen vnd fleyßig ge- | meynem nutz zugutt, gesamelt vnd | verordnet ist.

Am Ende:

Getruckt zu Meyntz bey Juo Schöffer, im̄ jar | nach der geburt Christi vnsers Herrn, Fünfftzehenhun- | dert vnnd acht vnd dreyßigsten, vnd volendet auff | den Sechsten tag Januarij.

Der unter dem Titel befindliche Holzschnitt ist neu: links stellt er die Marter- und Richtwerkzeuge dar, rechts sehen wir den verurtheilten Verbrecher auf seinem letzten Gange. Im Hintergrunde ist Galgen und Rad. Dieser, aus zwei Platten schlecht zusammengefügte Holzschnitt hat auch in der 1538 bei Schöffer erschienenen Ausgabe der Halsgerichtsordnung Karls V. auf dem

[7]) Die Ausgabe findet sich angezeigt in Hirsch III. S. 40, Nr. 421; Longolius IV. S. 75; Bibliotheca Feuerliniana II. Nr. 5530; Neues Repertorium von seltenen Büchern S. 77; Panzer, Zusätze I. S. 118; Neues Archiv des Criminalrechts VII. S. 452, IX. S. 44; Schaab, Geschichte der Buchdruckerkunst 1830, III. S. 582.

Titelblatte Verwendung gefunden. Mit den früheren Ausgaben stimmt diese im Uebrigen fast ganz überein. Als einen Fortschritt in der Ausstattung des Werkes dürfen wir vielleicht die Verwendung einiger Holzschnitte aus der Livius-Ausgabe von 1523 als Schlussleisten bezeichnen. So Blatt XIIII: eine Landschaft (Livius Bl. XXIII), Bl. XLII: ein Zug Gefangener, von berittenen Landsknechten begleitet (Livius Bl. LIII), Bl. XLIIII: in einem dichten Wald verborgene, zum Ueberfall bereite Reisige (Livius Bl. XXIII). Nach Art. 94 sind vier Schriftzettel in eine Holzschnitteinfassung gedruckt. Die Blattzahlen beginnen nach dem Register mit I und laufen bis XLIIII, die Signaturen von A bis Jiij. Im Ganzen zählt das Werk 49 gedruckte Blätter [8]).

Die neunte Ausgabe:

BAmbergische Halßgerichts | vnd Rechtlich Ordnung, inn peinlichen sachen zu voln- | farn allen Stetten, Communen, Regimenten, Amptleuten, Vög- | ten, Verwesern, Schultheissen, Schöffen, vnnd Richtern, | dienlich, fürderlich vnnd behülfflich, darnach zu han- | deln vnnd rechtsprechen, gantz gleichförmig ge- | meynen geschribenen Rechten ꝛc. Darauß | auch diß büchlein gezogen vnnd | fleissig gemeynem nutz | zu gutt, gesammelt | vnd verord- | net ist. M.D.XLIII.
Am Ende:

Jn der Löblichen vnd Churfürst- | lichen Statt Meyntz, Truckts Juo Schöf | fer ꝛc. vollendet am xxtag Junij, im Jar nach | der geburt vnsers Lieben Herren | Jesu Christi. M.D.XLIII.

Diese ist die letzte Mainzer Ausgabe. Sie ist ein in allen Theilen unveränderter Nachdruck der vorigen Ausgabe. Nach der Schlussschrift folgt noch ein Blatt, auf dessen Rückseite sich das Buchdruckerzeichen Schöffer's befindet. Die Blattzahlen und Signaturen stimmen mit denen in der siebenten Ausgabe überein, doch ist in dieser ein Blatt mehr [9]).

Die zehnte Ausgabe:

Bambergische | Peinliche Halßge- | richtßordnung. M.D.LXXX.

Am Ende:

Gedruckt zu Bamberg, | durch Johann | Wagner. | M.D.LXXX.

Der in drei Zeilen roth gedruckte Titel steht in einer reich verzierten, von zwei Genien gehaltenen Einfassung. Unter dem Titel befindet sich ein quadrirter Wappenschild, in dessen erstem und viertem Felde das Wappen des Fürstbisthums, der bambergische Löwe mit Schrägbalken, und im zweiten und dritten Felde das Wappen Zobel's, der Kopf eines gezäumten Pferdes sich befindet. Fürstbischof Johann Georg v. Zobel liess diese Ausgabe wohl deshalb veranstalten, weil er der Benutzung fremder Nachdrucke der Bambergensis müde war. Auf der rechten Seite des Wappens ist die allegorische Darstellung der

[8]) Erwähnt ist die Ausgabe von Strauss S. 175. Nr. 22; Clement II. S. 393; Panzer I. 323; Bauer, Bibl. libr. rar. I. S. 47; Archiv des Criminalrechts Bd. VII, S. 452. Hier zeigt auch Spangenberg eine Ausgabe ohne Ort und Jahr an, welche aber jedenfalls keine andere, als die obige ist.

[9]) Angezeigt ist die Ausgabe in Longolius VII. S. 75; Würdtwein S. 176; Widekind, Verzeichniss von raren Büchern S. 302; Solcher, Biblioth. I. S. 163, Nr. 1176; Neues Archiv des Criminalrechts Bd. VII, S. 453. Bd. IX, S. 245.

christlichen Religion, auf der linken jene der Gerechtigkeit. Unten halten zwei Genien ein flatterndes Band, welches die Jahreszahl M.D.LXXX trägt. Die Rückseite dieses Blattes ist leer. Das zweite, mit der Signatur 2 bezeichnet, enthält die Vorrede des Bischofs Johann Georg. Die Rückseite bringt das Mandat des Georg von Limburg; der Buchstabe W der Vorreden ist zierlich in Holz geschnitten. Dieses Blatt ist mit der Zahl I, das folgende mit II bezeichnet, auf dessen Vorderseite auch die Vorrede endigt. Die Rückseite nimmt ein blattgrosser Holzschnitt in Oval mit verzierten Ecken ein, das jüngste Gericht darstellend. In der Mitte sitzt Christus als Weltenrichter mit Lilienstengel und Schwert zu beiden Seiten seines Hauptes. Rechts und links umgeben ihn zwei posaunenblasende Engel. Unten stehen die Todten auf; rechts werden die Verdammten durch den Teufel in den Höllenrachen getrieben, links wandern die Seligen in den Himmel empor. Ueber dem Holzschnitt ist die Inschrift in Buchdruckerlettern:

Gedenck allzeit der letzten Ding,
So wirdt dir recht thun gar gering.

Unten neben einem geöffneten Grabe ist J. Ammans' Zeichen: I A. Von Jost Amman ist sowohl das erwähnte Wappen als auch das jüngste Gericht gezeichnet. Beide Zeichnungen sind von dem Nürnberger Formschneider Lukas Mayer geschnitten. Die Aufzeichnungen darüber in den Bamberger Kammerrechnungen lauten: »25 fl. gegeben Lucas Mayer, Formschneider zu Nürnberg für 2 Stöck zur Reformation Bischof Johann Georgs und des Stifts Wappen, den andern mit dem jüngsten Gericht in Holz zu schneiden«.

Das auf das jüngste Gericht folgende Blatt ist leer, dann beginnt die Halsgerichtsordnung. Auf der Vorderseite des ersten Blattes, bezeichnet mit der Blattzahl 1 und der Signatur A begegnet uns eine schlechte Copie nach dem Holzschnitt der ersten Ausgabe: Moses und Jethro. Auch der nächste Holzschnitt, die Beeidigung der Gerichtspersonen, gehört unstreitig zu den rohesten Arbeiten aus jener Zeit und kann mit dem Original der Pfeyl'schen Ausgabe in gar keinen Vergleich treten. Der Holzschneider bekundet mit dieser Arbeit nicht nur eine in hohem Grade triviale Art und Weise der Auffassung, sondern auch eine staunenswerthe Unerfahrenheit in der Technik. Die Ueberschrift des 30. Art. ist mit „vnd das uff anzeigung eines Zauberers .... werden soll" vermehrt und dem Texte beigefügt: „Aber vff der anzeigen, die auß zauberey, oder andern künsten, warzusagen sich anmassen, soll niemandt zu gefencknuß, oder peinlicher frag genomen, sondern dieselben angemaßten Warsäger vnd Ankläger, sollen darumb gestrafft werden" u. s. w. Der Art. 155 hat die Ueberschrift: „Erstlich von straff deren, die mit giefft oder venenen heimlich vergeben." Der Art. 188 ist abgekürzt, vier Zeilen sind weggelassen. Die Rückseite des Bl. 57 bringt wieder einen neuen Holzschnitt: ein Zerrbild sondergleichen. Wohl schwebte dem Holzschneider auch hier die Darstellung der ersten Ausgabe vor Augen — aber geistloser und ungeschickter hätte er jenen Holzschnitt schwerlich copiren können. Namentlich die Ausführung der Köpfe lässt den Mangel an jeglicher technischen Schulung des Formschneiders so recht klar hervortreten. Nicht viel besser ist es

um den Holzschnitt auf S. 65 bestellt; in erschrecklicher Plumpheit finden wir hier die Scene wiedergegeben:

Die weyl der Theter ist hindan, Sein Gütter schreibent eben an.

Vermuthlich waren diese vier Holzstöcke aus der ersten Ausgabe verloren gegangen, oder war ihre Abnützung eine derartige, dass sie nicht wohl mehr verwendet werden konnten. Die aus der Pfeyl'schen Ausgabe herübergenommenen Platten tragen nämlich Spuren sehr starken Gebrauches. Es ist nun auffallend, dass bereits in den Bambergischen Kammerrechnungen von 1568 bis 1569 vier Holzstöcke zur Halsgerichtsordnung verrechnet werden. Offenbar war der Gedanke, eine zweite Bambergische Ausgabe zu veranstalten, schon damals wach — der Ausführung scheinen sich aber in jener Zeit rein äusserliche Hindernisse in den Weg gestellt zu haben. Die Aufzeichnung in den Rechnungen unterrichtet uns auch über die Person des Holzschneiders, zweifelsohne eines Malers, der sich, freilich mit recht wenig Geschick, gelegentlich auch in der Kunst, das Schneidmesser zu führen, versuchte. Der Eintrag lautet: 101 f. 2 ℔ 3 ₰ Jacob Ziegler für seine Arbeit allerley Malerwerk an Visirungen und dann 4 Stöcken zu der Halsgerichtsordnung gehörig, zu schneiden, so er . . . . herauf gen Hof gethan.

Das Gesetzbuch schliesst auf der Rückseite des 72. Blattes. Auf der Vorderseite des nächsten ist die Schrift des Buchdruckers, dann folgt noch ein leeres Blatt; beide Blätter sind nicht foliirt. Hierauf kommt das Register, welches Signaturen von a bis d 4, aber keine Blattzahlen trägt. Im Ganzen besteht diese Ausgabe — einschliesslich der beiden weissen Blätter — aus 96 Blättern.

Von dieser Ausgabe wurden auf Kosten des Hofes 1000 Exemplare gedruckt, wofür Hans Wagner 250 fl. erhielt. Der Eintrag in den Kammerrechnungen lautet: 250 f. geben Hansen Wagner Buchdrucker allhier auf Befehl des gnäd. Fürsten und Herrn und Bewilligung des Domcapitels von 1000 Exemplaren von den fürstl. Räthen verneuten und corrigirten Halsgerichtsordnung von neuem zu drucken [10]).

Die elfte Ausgabe:

Bambergische | Peinliche Halßge- | richts-Ordnung. M.D.LXXX.

Am Ende:

Gedruckt zu Bamberg, | durch Johann | Wagner. | M.D.LXXX.

In dieser Ausgabe hat nicht das jüngste Gericht von Jost Amman, sondern die Darstellung aus der Pfeyl'schen Ausgabe Verwendung gefunden. An die Stelle der reichverzierten Initiale W der zehnten Ausgabe ist eine ganz geschmacklose getreten. Ueber der Vorrede befindet sich eine Zierleiste. Schlussvignetten aus der Wagner'schen Offizin sind häufig verwendet. Sehr zahlreich sind die Verschiedenheiten im Texte der Halsgerichtsordnung. Die Vorderseite des Bl. 4 schliesst: „auff deß Thäters“; die zehnte Auflage dagegen: „vnd aller erkundigung“. In der letzteren ist auch der Schlussartikel falsch num-

[10]) Diese Ausgabe ist erwähnt: Becker, Jost Amman 1854, S. 227; Andresen, Der deutsche Peintre Graveur: Jost Amman S. 216 u. 354.

merirt: die Zahl CCLXXXII soll CCLXXVIII heissen. Die XI. Ausgabe verbessert diesen Fehler.

Die zwölfte Ausgabe:

Bambergische / Peynliche Hals-Ge- / richts-Ordnung. M.D.LXXX.

Am Ende:

Bamberg, / Gedruckt zum erstenmal durch Johann Wagner, 1580. / Zum zweytenmahl, / Durch Georg Andream Gertner, Hochfürstl. Bambergisch. / Hof-Dom-Capitl- und Academischen Buchdruckern 1738.

Bei diesem Abdrucke wurden die Hamer- und Ziegler'schen Holzstöcke zum letztenmale benützt. —

Die Brandenburgische Halsgerichtsordnung ist ein genauer Abdruck der Bambergischen. Die erste Ausgabe derselben führt folgenden in zwei Theilen rothgedruckten Titel:

Brandenburgische halßgerichts ordnung.

Am Ende:

Vnnd ist die also auß vnnserm beuelhe gedruckt, vnnd in solchem / druck volendet, am montag nach Presentationis Marie Nach / Christi vnsers lieben herren gepurt fünffzehenhundert vnnd im sechtzehenden jare.

Gedrückt zu Nürnberg / durch Jobst Gutknecht.

In dieser Ausgabe finden sich nur drei Holzschnitte. Der erste, unter dem Titel, stellt die Torturwerkzeuge dar: er ist zwar nach dem Titelholzschnitte der Bamberger Ausgabe, indess ungleich sorgfältiger und in sehr gewandter, künstlerischer Weise ausgeführt. Die Rückseite dieses Blattes bringt das Brandenburgische Wappen, von zwei Greifen gehalten; es ist in neun Felder getheilt. Hierauf folgt das sieben Blätter umfassende Register; dann beginnt der Text der Halsgerichtsordnung. Die Stirnseite des ersten Blattes nimmt die Darstellung des jüngsten Gerichtes ein. Der Holzschnitt zählt unstreitig zu den besten Leistungen aus jener Zeit. Die Auffassung ist, im Vergleiche zu der Bamberger und Mainzer Darstellung, eine viel mehr durchgeistigte, und die Technik zeigt sich auf der Höhe der Dürer'schen Schule. Offenbar ist der Holzschnitt — wenn nicht von Dürer selbst — so doch von einem seiner Schüler auf den Holzstock gezeichnet. Die Zeichnung, welche die Meisterhand verräth, ist eine überaus fleissige und geschickte, die Ausführung des Schnittes in hohem Grade sorgfältig. Eine vergrösserte Copie des Dürer'schen »Jüngsten Gerichtes« (Heller 52) könnte der Holzschnitt in Bezug auf die untere Darstellung genannt werden. Die Handlung, welche dort in engen Raum versetzt ist, hat hier in wesentlicher Vergrösserung, aber unter treuester Benützung der Dürer'schen Darstellung, gewissenhafte Verwendung gefunden. Links geniessen die Auserwählten, geführt von Engeln, den Anblick der himmlischen Sonne, während rechts die mittels einer Kette vereinigten Verdammten durch die Teufel in den Höllenrachen getrieben werden. An der Stelle, welche im Dürer'schen Holzschnitte das Monogramm des Meisters zeigt, sehen wir auch hier eine Unterbrechung der Linien — möglicherweise war dieser Raum für das Zeichen des Meisters bestimmt. Auch das haben die beiden Darstellungen gemein, dass in der Mitte des Hintergrundes die Erwachten ihren Gräbern

entsteigen — im Uebrigen aber hat sich der Meister des Weltgerichtes in der Brandenburger Ausgabe bei aller Anlehnung an den Dürer'schen Holzschnitt eine Reihe von Freiheiten gestattet. Christus thront auf dem Regenbogen, seine Füsse ruhen auf der Erdkugel. Die Haltung des Körpers und der Hände stimmt nun allerdings mit der Dürer'schen Darstellung überein, aber der kreisförmige Nimbus um das von Schwert und Lilie umgebene Haupt Christus, begegnet uns im Dürer'schen Holzschnitt als sich nach drei Seiten vertheilender Strahlennimbus. Oben rechts und links von Christus sind zwei posaunenblasende Engel. Darunter knieen Maria und Johannes der Täufer. Dürer stellt die Beiden mit Christus zugewendetem Haupte ohne Heiligenschein dar: der Meister der Brandenburger Ausgabe hat die Dreiviertelsangesichtsstellung gewählt. Die mit Nimbus umgebenen Köpfe verläugnen ihren Nürnberger Ursprung nicht.

Die Rückseite dieses Blattes bringt das Mandat der Markgrafen Casimir und Georg, auf deren Befehl diese Ausgabe veranstaltet wurde. Die Blattzahlen nach dem Register gehen von 1 bis lxiij, die Signaturen von a ij bis h iiij. Diese Ausgabe ist mit den nämlichen Lettern gedruckt, mit welchen Pfeyl die erste Bamberger Halsgerichtsordnung druckte. Ein Exemplar der Brandenburger Ausgabe kostete 1 Pfund 15 Pfennig [11]). Es existiren auch Exemplare dieser Ausgabe, bei welchen die Anzeige des Druckers und des Druckortes fehlt. Im Ganzen hat die Ausgabe 71 Blätter [12]).

Nur noch eine der Ausgaben der Brandenburger Halsgerichtsordnung ist mit Holzschnitten versehen: die dritte Ausgabe, welche folgenden Titel trägt: Peinliche Halßgerichts- | Ordnung, | des Durchleuchtigen | Hochgebornen Fürsten vnnd Herren, | Herrn Georg Friederichen Marggrauen zu Bran- | denburg, in Preussen u. s. w. Welcher massen in J. F. G. Landen und Fürsten- | thumen, in Peinlichen Sachen einzuziehen, zufragen, zu- | richten, zustraffen, vnd zunolfahren | ꝛc. Jtzo auff das | newe wider vbersehen, gemehrt vnd ver- | bessert Sampt einer Vorrede, ꝛc.

Unter diesem Titel befindet sich das grosse Brandenburgische Wappen, darunter die Jahreszahl 1582. Nach anderer Mittheilung existiren auch Exemplare dieser Ausgabe, in welchen unter dem Wappen die Worte stehen: Anno Domini MDLXXXII.

Auf dem letzten Blatte der Halsgerichtsordnung:

Vnd ist die also aus vnserm Beuelh gedruckt, | vnd in solchem Druck volendet, am Montag nach Visitationis | Mariae, Nach Christi vnsers lieben HERRN

---

[11]) Der Eintrag in den Bambergischen Kammerrechnungen lautet: 1 Pfd. 15 ₰ geben für ein Marggräfische Halsgerichts Reformation der Bambergischen fast gleich gemacht, und herein in die Canzlei kauft.

[12]) Panzer I. S. 392; Longolius, Sichere Nachrichten von Brandenburg-Culmbach IV. S. 115; Hirsch, Millenar III. 13. Nr. 113; Walch, Beiträge zum deutschen Recht I. S. 379; Neues Archiv des Criminalrechts 1826, Bd. IX, S. 246; Rosshirt, Beiträge zum römischen Rechte 1820, 1. Heft, S. 125; Vorrede zur neuen Ausgabe 1826, S. XIII; Malblank a. a. O. S. 172.

vnd / Seligmachers Geburt, Fünffzehenhun- / dert vnd im Zwey vnd Acht- / zigisten Jare.

Am Schlusse des Registers: Gedruckt zum Hoff / durch Mattheum Pfeilschmidt. / Anno Domini / M.D.LXXXII.

Die beiden ersten Zeilen des Titels sind roth gedruckt, ebenso die Jahreszahl. Das zweite Blatt bringt einen Holzschnitt von Jost Amman: das Weltgericht. Er ist von der Amman'schen Darstellung in der Bamberger Ausgabe vom Jahre 1580 wesentlich verschieden. Die posaunenden Engel sind in den beiden Ecken oben angebracht; zu beiden Seiten des Weltenrichters knieen auf Wolken die heilige Jungfrau und Johannes der Täufer. Im Hintergrunde des geöffneten Himmels erblickt man eine Reihe anbetender Engel. Ueber dem Heiland befindet sich eine leere Schrifttafel. Unten in der Mitte sehen wir einen Engel, welcher die Todten aus ihren Gräbern erweckt. In langen Zügen eilen links die Auserwählten dem Himmel, rechts die Verdammten dem gewaltigen Rachen der Hölle zu. Vorne entsteigen die Erwachten der Erde. Auf einem Steine gegen links unten ist Amman's Zeichen. Ein genauer Vergleich der beiden Weltgerichte in der erwähnten Bamberger und der Brandenburger Ausgabe lässt uns darüber nicht im Zweifel, dass beide Holzschnitte von einer Hand ausgeführt sind. Wir dürfen also annehmen, dass auch diese Darstellung von Lucas Mayer geschnitten ist [13]). Nach diesem Holzschnitte folgen zwei Blätter mit den Vorreden und hierauf der Text der Halsgerichtsordnung, welcher 66 mit Zahlen versehene Blätter umfasst. Die Signaturen beginnen auf dem zweiten Blatte mit A und schliessen auf dem zehnten des Registers mit Cij. Im Ganzen hat diese Ausgabe 78 Blätter [14]).

Die Brandenburgischen Ausgaben entbehren jener frischen Gedenkverse, wie sie die Bamberger und Mainzer Ausgaben bringen — sie entbehren auch jener zahlreichen bildlichen Darstellungen, aus denen der Hauch Schwarzenberg'schen Geistes so voll und kräftig weht, aber sie sind dennoch für unsere Untersuchung wichtig und namentlich deshalb werthvoll, weil wir aus ihnen klar und deutlich erkennen können, dass das Beispiel des Bamberger Fürstbischofes die Markgrafen von Brandenburg aneiferte, auch in ihrem Lande — und zwar genau in der schlichten Form der Bambergensis — eine legislatorische Schöpfung einzuführen, die als echte civilisatorische Reform, die Läuterung eines in der Wirklichkeit allmählich entschwundenen idealen Principes bezweckt. Auch in der künstlerischen Ausschmückung lehnt sich, wie wir gesehen haben, die Brandenburger Ausgabe an die Bamberger an. Der dritten Ausgabe widmeten sogar die nämlichen Meister ihre Kräfte, welcher der Bambergensis vom Jahre 1580 das Titelblatt und die Darstellung des »Jüngsten Gerichtes« lieferten.

[13]) Andresen bespricht den Holzschnitt in seinem Deutschen Peintre Graveur I. Bd., S. 216, ohne zu wissen, dass dieses Blatt für die Brandenburgische Halsgerichtsordnung gefertigt wurde.

[14]) Longolius a. a. O. S. 137; Böhmer in Meditationibus ad CCC in appendice; Neues Archiv des Criminalrechts 1826, Bd. IX, S. 246; Vorrede zur Ausgabe von 1826, S. XIV.

Schwarzenberg's Einfluss machte sich, dafür ist nicht allein der bildliche Schmuck der Halsgerichtsordnung, sondern auch das »Memorial der Tugend« die »Beschwerung der alten teuflischen Schlangen« und die Ausgabe von Cicero's Officien Beweis — wenn auch nur indirect — auch auf die Entwicklung der Holzschneidekunst geltend. Wie die Denk- und Sprechweise Schwarzenberg's vom Volke so freudig aufgenommen und angenommen wurde, so drangen auch die Bilder, deren Ideen, wie dies auch die Quellen bestätigen, offenbar Schwarzenberg's Eigenthum sind, zu dem Herzen des Volkes, das im Wort und Bild freudig das Gesetz und in diesem der Väter altes Erbstück begrüsste.

Der volksthümliche Interpret der von den Humanisten gepflegten classischen Litteratur bereitete nicht allein im kraftvollen Worte den Boden des Volksgeistes für die Anschauungen der Reformation — er erkannte auch mit sicherem Blick die eminente Bedeutung der Holzschneidekunst und bediente sich dieser gewaltigen Sprache, indem er sie in gerechter Würdigung ihrer Macht und Wirkung hegte und förderte. Es sind gewiss charakteristische Worte, mit welchen sich Schwarzenberg über seine Thätigkeit bei der Herausgabe der Werke Cicero's aussprach: »Darzu etlich Figur und Reimen gestellt und gemacht« — sie weisen unzweideutig auf einen persönlichen Verkehr mit den Zeichnern und Holzschneidern hin und bekunden, wie die Kunstliebe Schwarzenberg's sich immer neue Nahrung suchte.

Wenn die Geschichte der Kunst dankbar des »letzten Ritters« und seiner gelehrten Rathgeber gedenkt, streift ihr Blick auch die Thätigkeit des Bambergischen Hofmeisters, dessen markiges Wort an die Sprache Luther's mahnt, dessen Freude an der Pflege der Kunst ihn als ein echtes Kind seines Zeitalters kennzeichnet!

Anmerk. Im ersten Artikel über die Bamberger Halsgerichtsordnung wurde durch ein Versehen die Anmerkung 3 an eine unrichtige Stelle gesetzt: sie gehört auf S. 62 zu Zeile 21. In Anmerkung 7 auf S. 67 ist statt »Reiter« Richter zu lesen.

Baldassare d'Anna.

Von Dr. **A. Kisa.**

Der Künstler dieses Namens aus der Barockzeit Venedigs hat nur wenige Spuren seiner Thätigkeit hinterlassen. Ueber seine äusseren Lebensumstände sind wir vollkommen im Dunkeln. Uebereinstimmend lassen ihn jedoch die venezianischen Topographen einer flandrischen Familie entstammen. Diese Familie ist wohl identisch mit dem reichen Kaufmannsgeschlechte der Ana oder Danna, welches sich in Venedig niedergelassen hatte und durch regen Kunstsinn hervorragte. Ein Martino d'Anna war es, der Pordenone aus dem Friaulischen nach Venedig berief und ihm die Decoration der Fassade seines Palastes am grossen Canale, bei S. Benedetto, übertrug. Diese Fresken, welche von den Zeitgenossen dem Besten angereiht wurden, was Pordenone geschaffen, sind nun untergegangen und waren bereits im 17. Jahrhundert zur Hälfte zerstört. Vasari [1]) weiss nur zwei Darstellungen aus der Fassadendecoration zu nennen, die sich in den Zwischenfeldern der Fenster des Hauptgeschosses befanden, und Ridolfi [2]) sagt ausdrücklich, dass die beiden anderen der Serie durch den Nordwind zerstört seien. Er selbst sah noch den schwebenden Mercur mit Herse, dann Q. Curtius, sich zu Pferde in den Abgrund stürzend, ein Werk, das wegen seiner Zeichnung und zwar besonders wegen der Verkürzung des Pferdeleibes viel bewundert wurde. Unter dem Laubengange war aber damals noch ein Raub der Proserpina sichtbar, der gleichfalls von der Hand Pordenone's herrührte. Selbst Michelangelo soll bei seiner Anwesenheit in Venedig voll Lobes über diese Fresken gewesen sein und die Fassade durch ein Werk seiner Hand bereichert haben [3]).

Vasari [4]) nennt ferner einen Messer Giovanni Danna, einen flandrischen Kaufherrn und Edelmann, der Tizian's Gevatter (compare) war. Letzterer malte

[1]) Ed. Lemonnier IX., s. Pordenone p. 36.

[2]) Meraviglie dell' arte. Venezia 1648.

[3]) »Diecesi ancora, che il famoso Michelangelo tratto dalla fama di si nobile fattica se nè passò a Venezia ove vide in effetto, che la fama non era stata menzognera, nè vanamente haveva decantate le lodi dell' autore e nel capitello posto nell' angelo della medesima casa colorì l'Annunziata, la quale effendosi guasta, fù ritocca da Matteo Ingoli, già non molto tempo.« Ridolfi, I. 102 ff.

[4]) Ibid. XIII, p. 20, s. Tizian.

für ihn mehrere Bilder. So sein Bildniss nach dem Leben, dann ein Eccehomo mit vielen Figuren, ein Werk, welches von Tizian selbst für sehr gelungen angesehen ward. Es ist dasselbe, welches sich jetzt im Wiener Belvedere befindet, mit den Portraits Karls V., Soliman's, Peter Aretino's (unter der Maske des Pilatus) und der Inschrift: »Titianus Eques caes.« f. 1543 [5]). Für denselben Danna malte Tizian ferner eine Madonna mit der Familie des Bestellers und zahlreichen Putti, dann eine grosse Kreuzigungsgruppe mit Christus zwischen den Schächern, mit Henkersknechten und Soldaten.

Ob Baldassare d'Anna der genannten vornehmen und kunstsinnigen Familie angehöre, wird wohl nirgends ausdrücklich mitgetheilt, kann aber als gewiss angenommen werden, da er selbst bei den Topographen gleich den Kaufherren als »Fiammingo» bezeichnet wird. Ueber sein Leben fehlt es an Nachrichten. In den Urkunden erscheint sein Name bis 1639. Sein Lehrer in der Malerei war Lionardo Corona da Murano, einer der fruchtbarsten Vertreter der Schule der Manieristen, der »cattiva prattica« des Dolce, welche in der Lagunenstadt mit Palma Giovine ihren Anfang nimmt. In Bezug darauf lesen wir in dem anonymen Werke »Della pittura Veneziana«, Venezia 1771, p. 329 ff., dass Corona in der Scuola di S. Girolamo (dem jetzigen Ateneo) bei S. Fantin 9 Bilder mit dem Leiden Christi malte. Ridolfi [6]) sagt, dass er dieselben nicht vollenden konnte, da er früher (1605) starb und die begonnene Arbeit seinen Schülern überliess. Boschini [7]) hingegen versichert, dass alle Bilder von seiner Hand wären, bis auf das sechste, das Eccehomo; dieses rühre von der Hand eines seiner Schüler her, des Baldissera de Anna, »der viel von der Manier seines Meisters beibehielt, manchmal aber mit mehr Zartheit und Sorgfalt malte.«

Es war eine wenig erfreuliche Wendung, welche die venezianische Malerei mit dem Ende des 16. Jahrhunderts nach dem Tode ihrer grössten Meister nahm. Bereits in Tintoretto entwickeln sich die Keime des späteren Verfalles, die Vorliebe für Massenscenen und theatralische Effecte, für übertriebene und affectirte Bewegungen, dabei eine gewisse Leerheit in den Köpfen, Phantasiearmuth in der Charakteristik derselben und in den Stellungen und Gruppen; ferner eine wenig gewissenhafte, auf momentanen Glanz berechnete Technik, welche einen grossen Theil seiner Bilder frühzeitig altern machte und eine mitunter etwas handwerksmässige Flüchtigkeit in der Behandlung. Sein Einfluss war nachhaltiger als der seines grösseren Nebenbuhlers Paul Veronese, der den Jüngeren noch zu pedantisch erscheinen mochte. Regte sich ja doch zu dieser Zeit zum ersten Male jene kraftgenialische Auffassung vom Künstlerthume als einer göttlichen Frucht, die einigen Gottbegnadeten ohne ihr Zuthun vom Himmel herab in den Schooss fällt, an welcher der Mensch nichts ändern und bessern solle. Es war eine Reaction gegen die herrschende Mode, wenn Guido Reni den bekannten Ausspruch that, er sei nur stolz auf seine Kunst,

[5]) Vgl. Engerth, Katalog des Belvedere, p. 345.

[6]) Meraviglie dell' arte.

[7]) Boschini, Le ricche minere della pittura Veneziana. Venezia 1674.

weil er sie sich durch angestrengte Mühe und Fleiss erworben habe. Leicht und mühelos zu schaffen galt als das Vorrecht der echten Künstlerschaft. Daher das Bestreben, mit möglichst geringem Aufwande von Arbeit und Zeit Effecte zu erzielen, die Technik zu vereinfachen, um rasch produciren und rasch — verdienen zu können; denn für die materielle Seite der künstlerischen Thätigkeit entwickelten die Manieristen trotz ihres Gottesgnadenbegriffes ein besseres Verständniss als ihre pedantischen Vorgänger. Den Weg, durch fleissiges Naturstudium zur Beherrschung der nothwendigen Ausdrucksmittel zu gelangen, fand man viel zu beschwerlich und langwierig; viel bequemer war es, die Früchte fremden Fleisses für sich nutzbar zu machen, durch die Gestalten, die Anderer Phantasie geschaffen hatte, die lahme Phantasie zu beflügeln. Daher die häufigen Reminiscenzen, wenn nicht directen Entlehnungen, namentlich aus der Gestaltenwelt Tizian's, Paul Veronese's und Tintoretto's in den Malereien der Manieristen. »Der Künstler arbeitete mehr mit dem Gedächtnisse als mit der Phantasie, und derjenige that sich vor den Uebrigen hervor, der sich die besten Bilder merken konnte.« So ungefähr urtheilt über diese Schule der Autor von »Della pittura Veneziana.« Dass bei solcher Art des Schaffens aus dem Gedächtnisse ohne vorheriges ernstliches Naturstudium Köpfe, Figuren und Stellungen schablonenhaft werden, der seelische Ausdruck trotz aller affectirten Geberden leidet, ist eine nothwendige Folge. Selbst der begabteste unter den Manieristen, ihr eigentlicher Führer und Begründer, Palma Giovine, ist auch in seinen besseren Werken, z. B. in einigen der grossen Wandgemälde des Dogenpalastes und in seinen Bildern in der Akademie zu Venedig, von diesen Mängeln nicht frei zu sprechen. Aber wenn auch ohne höheren Kunstwerth, ohne ausgesprochene, selbständige Eigenart, erscheinen uns seine Gemälde und die seiner Schule namentlich an dem erstgenannten Orte doch als ein das Auge erfreuender Abglanz Tizian'scher und Tintorettesker Schaffenskraft, und soweit sie weniger gelitten haben, in ihrer kräftigen Färbung und geschickten Anwendung des Helldunkels als effectvolle Füllungen innerhalb der goldstrotzenden Schnitzereien der Wände und Plafonds. Es sind Decorationsmalereien, berechnet auf eine brillante Wirkung für den flüchtigen Blick. Dieser Charakter haftet allen Schöpfungen der Manieristenschule an. — Nicht bloss in der Leerheit der Physiognomien, selbst in der Behandlung der Gewänder zeigt sich das künstlerische Unvermögen. Es ist nicht Sache der Manieristen, gleich den nordischen Meistern durch eine liebevolle, detaillirende Musterung die decorative Wirkung der Draperien zu erhöhen, noch dem Paul Veronese in der glanzvollen Wiedergabe von Seide, Sammt und Brokaten nachzueifern. Die Stoffe sind meist unverziert, der Faltenwurf einförmig, theils von affectirtem Pompe, theils von nachlässigster Einfachheit. Palma Giovine bewahrt noch am meisten von den TraditionenTizian's und von denen seines Lehrers Tintoretto. Hätte er es ernster mit seiner Kunst genommen, hätte er seinen Hang zum »fa presto« mässigen können, so wäre er, von Haus aus hochbegabt, ein würdiger Nachfolger dieser letzten Heroen der venezianischen Malerei geworden. Aber gerade seine Fehler waren es, welche ihm einen grossen Kreis gleichgesinnter Mitstreber zuführten. Seine bedeutendsten Schüler waren Lionardo Corona, Andrea Vicentino, Santo Peranda, Antonio

Aliense, Pietro Malombra und Girolamo Pilotto. Die Kirchen und Paläste von Venedig enthalten zahlreiche Werke dieser zu ihrer Zeit sehr geschätzten Maler, die meisten in Folge der unsoliden Technik in einem traurigen Stadium des Verfalles. Es ist schwer, bei der Gleichheit der Manier und der Identität der Vorbilder, welche sie benützten, die einzelnen Glieder der Schule in ihren Werken auseinander zu halten. Durch Talent und Fruchtbarkeit ragte unter ihnen der erstgenannte hervor, Lionardo Corona da Murano. Er war ein rechter Maler nach der Mode, als Künstler sowohl wie in seinen Lebensgewohnheiten, die ein ernsteres Studium, ein gewissenhaftes Arbeiten unmöglich machten. Rasch und leicht producirend, schwang er sich doch hie und da zum grossen Stile Tintoretto's empor. Seine Zeichnung ist correct, sein Helldunkel wirkungsvoll. Sein Schüler Baldassare d'Anna oder — wie er sich gewöhnlich nennt — Baldissera de Ana, theilt diese Eigenschaften. Er übertrifft seinen Meister jedoch öfter durch die zartere Behandlung und sorgfältigere Durchführung. Er componirt maassvoller und ruhiger. Bewegte Scenen sind nicht seine Sache, dafür bestrebt er sich mehr als andere Anhänger der »cattiva prattica«, seine Gestalten seelisch zu vertiefen. Auch er muss sehr viel und rasch producirt haben und in Folge dessen sehr ungleichmässig. Die venezianischen Topographen erwähnen zahlreiche Arbeiten von ihm, theils ohne jede kritische Bemerkung, theils mit der Beifügung, dass das betreffende Bild zu den »besseren« oder zu den »guten« gehöre. Einer [8]) nennt ihn »einen zarten und liebenswürdigen Maler«, ein Anderer [9]) schildert ihn als geringer im Formenreichthum wie seinen Meister Corona, diesem aber überlegen in der Weichheit und Kraft des Helldunkels.

Nach den Angaben in den Topographieen vom 17. bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts existirten in Venedig folgende Werke von seiner Hand:

1) Maria, das Kind im Tempel darbringend. S. Marco. [Boschini. »Ein edles Werk der Malerei.«]

2) Mariä Heimsuchung. Scuola di maestri de legname. (Boschini.)

3) Bildniss eines Priesters. S. Paterniano. (Boschini.)

4) Friese und Sockelbilder an der Sta. Barbara von Domenico Tintoretto. Scuola de Bombardieri, bei Sta. Maria Formosa, im unteren Stockwerke. (Boschini.)

5) Friese und Sockelbilder an der hl. Dreifaltigkeit mit Sta. Barbara von Faustin Moretto aus Brescia; ebendaselbst im oberen Stockwerke. (Boschini.)

6) Vier Gemälde beim Hauptportale von Sta. Marina, darstellend Christus und Zachäus, den Kirchengang des Dogen, dann die Dreifaltigkeit mit Sta. Marina, einem Dogen und einem anderen vornehmen Manne, endlich Magdalena, die Füsse Christi salbend. (Boschini.)

7) Sta. Brigitta mit einem Papst, S. Bernhard und anderen Heiligen. Altarbild in Sta. Giustina. (Boschini. — Zucchini. — Der »Forestiere illuminato« Venezia 1744, erwähnt im Allgemeinen Altarbilder von Baldissera in dieser Kirche.)

---

[8]) Zucchini I. 330.

[9]) Moschini II. 557.

8) S. Johannes Lateranensis mit S. Antonius und Franziscus. Altarbild in S. Giovanni Laterano. (Boschini. — Im Forest illum. allgemein erwähnt als Altarbilder von B. d'A. und Pilotti.)

9) Mariä Himmelfahrt mit St. Marcus, Franziscus, Johannes und Karl Borromäus. Magistratsgebäude am Rialto. (Boschini.)

10) Zwei Bilder mit vielen Heiligenfiguren. Chiesa dell' Umiltà. (Boschini. — Della pitt. venez.)

11) Martertod der Heiligen Andreas und Paulus. Altarbild, ibid. (Boschini.)

12) Maria von Engeln gekrönt, mit Lünette von Petrelli. Altarbild, ibid. (Boschini.)

13) Mariä Verkündigung, mit S. Nikolaus und Engelschören. Chiesa delle Convertite. (Boschini — Im Forest. illum. allgemein daselbst Bilder von B. erwähnt.)

14) Pietà mit Engeln. Ibid. (Boschini.)

15) Unter der Orgel von St. Apostoli drei Bilder mit Bezug auf das Sacrament des Altares. (Boschini. — Forest. illum. — Della pitt. venez. — Moschini II. 657 sagt ausführlicher: »Unter der rechten Wand an der Orgel befinden sich drei Bilder: Das Gastmahl zu Emaus, das hl. Sacrament zwischen zwei Engeln und David vor dem Hohenpriester. Auf der linken Seite drei andere: Christus vor Magdalena, die Auferstehung Christi, und Christus auf den Fluthen des Sees wandelnd und den versinkenden Petrus rettend. Es sind Bilder von guter venezianischer Art, von denen einige dem Baldissera d'Anna zugeschrieben werden.«)

16) Gott Vater, thronend, mit zwei Engeln zur Seite. Sta. Soffia. (Boschini.)

17) Kreuzigung (wahrscheinlich Lünette) über einem Gastmahle zu Emaus von Paul Veronese. Ibid. (Boschini. — Forest. illum. — Della pitt. venez.)

18) Christi Geburt. Servitenkirche. (Boschini. — Memorie trevigiane v. J. 1802. — Della pitt. venez. — Forest. illum.)

Die angeführten Gemälde sind verloren gegangen. Sie befanden sich, wie man sieht, zumeist in kleineren, gegenwärtig aufgelassenen Kirchen.

Das bereits erwähnte Eccehomo-Bild, welches noch Pinchart [10]) im Ateneo sah, ist daselbst nicht mehr aufzufinden. Es hat übrigens, wenn wir nicht einen Irrthum Boschini's annehmen wollen, den Anschein, dass Baldassare diesen Stoff zweimal behandelt hat, denn Boschini erwähnt ein Eccehomo auch in S. Paterniano. Der Forest. illum. berichtet nur im Allgemeinen, dass hier Altarbilder von B. zu sehen wären. Das Eccehomo, welches sich noch vor wenigen Jahren in Ateneo befand, ist nach der eingangs angeführten Notiz zu schliessen, bereits ursprünglich für diese Localität, die frühere Scuola di S. Girolamo bei S. Fantin bestimmt gewesen. Darnach ist auch die Angabe Pinchart's, dass das Eccehomo im Ateneo aus der Scuola di S. Francesco stamme, richtig zu stellen. Zucchini sagt II. 2. 394, dass der Eintrittsraum im Ateneo, der früheren Scuola di S. Girolamo mit Werken von Lionardo

[10]) In Meyer's Künstlerlexikon s. Baldassare d'Anna.

Corona, Baldissera de Anna und Jacopo Palma geschmückt gewesen sei. Moschini (1815) erwähnt nur ein Eccehomo im Ateneo, ebenso Quadri, huit jour à Venise 1852.

Dagegen hat sich ein Gemälde, welches Boschini (Sest. di Castello p. 30), Zucchini (II. 303), Moschini (I. 193), Quadri (p. 321) und Pinchart erwähnen, gegenwärtig noch erhalten. Es ist das grosse Gemälde der Sklavenbefreiung im linken Seitenschiffe von Sta. Maria Formosa, gestiftet von der durch Papst Paul V. bestätigten Brüderschaft zur Sammlung von Almosen für die Befreiung von christlichen Sklaven. Links thront in vollem Ornate, umgeben von Cardinälen, der Papst und überreicht einem vor ihm knieenden Edlen die Bestätigungsurkunde. Den Vordergrund links füllen Ritter und Vornehme in der Zeittracht. Im Hintergrunde rechts öffnet sich das Gemach und auf Wolken thronend erscheint hier in freier Landschaft die Dreifaltigkeit. In der Mitte des Vordergrundes ruht eine malerische Gruppe halbnackter kräftiger Sklaven. Die rechte Seite füllen andere Sklavengruppen und — von dem hier in das Bild einschneidenden Kanzeldache theilweise zerstört — zwei Männer in türkischer Tracht, denen ein Venezianer das Lösegeld reicht. Signirt ist das Bild rechts: Martin Macharin Guar. 1619. — Links: Baldissera de Ana p. —. Es ist ein breit gemaltes Decorationsbild von kräftiger Färbung, zeugend von grosser Routine; die Gruppenbildung ist sehr geschickt, die Zeichnung correct, Köpfe und Hände jedoch sehr oberflächlich behandelt und ohne individuelles Gepräge. Die sorglose Technik, sowie die wenig respectvolle Behandlung von Seite späterer Generationen lassen das Gemälde jetzt sehr schadhaft erscheinen.

Ausser dem genannten hat sich jedoch noch ausserhalb Venedigs ein ganzer Cyclus von Bildern Baldassare's erhalten, der schon sehr frühe über die Alpen gekommen zu sein scheint, da ihn auch die ältesten venezianischen Topographen nicht erwähnen. Es sind dies acht grosse Altarbilder mit Scenen aus dem Leben Mariä, die sich in der Jesuitenkirche zu Brünn befinden. Wie und wann sie dahin gekommen, darüber fehlt es an Nachrichten. Sie zeigen uns den Künstler in seinem vollen Können mit all seinen Vorzügen und Mängeln. Manche sind mit zartester Sorgfalt ausgeführt und unverkennbar unter dem Einflusse grosser Vorbilder, Paul Veronese's und Tintoretto's, entstanden, andere wiederum sind schablonenhaft componirt und flüchtiger gearbeitet.

Der Cyclus beginnt mit dem ersten Seitenaltare im linken Seitenschiffe. Das erste Gemälde stellt die Geburt Mariens dar. Im Vordergrunde zur Rechten knieen zwei Frauengestalten, im Begriffe das neugeborene Kind zu baden; besonders die im Profile gesehene ältere ist von grosser Schönheit. Die Haarbehandlung erinnert hier, wie in den übrigen, unverkennbar an Paul Veronese. Links ist eine Dienerin mit dem Aufwickeln der Wäsche beschäftigt. Im Hintergrunde das von Engeln umschwebte Wochenbett. Das zweite Bild zeigt uns Mariens Tempelgang. Das etwa 12jährige Mädchen, dessen welliges Goldhaar in einen Knoten geschürzt ist, tritt die Stufen des Tempels hinan, an dessen Eingang sie der Hohepriester, eine würdige, echt venezianische Gestalt, mit zweien seiner Begleiter empfängt. Unten links warten Mariens Eltern,

rechts ruht eine Pilgerfamilie, Mann, Frau und zwei Kinder, eine prächtig componirte Gruppe.

Das dritte, ziemlich schwache Bild stellt die Verkündigung in der conventionellen Form dar. In Composition und Zeichnung jedoch ebenso hervorragend wie in der magischen Wirkung des Helldunkels ist das Gemälde an der Rückwand der Kirche, links unter der Orgelbühne, der Besuch Mariens bei Elisabeth. Mit einem Kusse empfängt die Matrone die heilige Jungfrau auf der Treppe des Hauses, in dessen Thür der würdevolle, turbangeschmückte Kopf des alten Zacharias sichtbar wird. Einige Stufen tiefer naht Joseph, eine kräftige Figur mit energischem Kopfe, in der Hand den breitrandigen Reisehut. Mit diesem Bilde correspondirend befindet sich an der Rückwand des rechten Seitenschiffes die Darstellung im Tempel. Maria überreicht knieend das neugeborene Christuskind dem Hohenpriester, der wie ein venezianischer Doge in langem weissen Barte, in prächtigen Brokat gekleidet, die Arme auf zwei Diener gestützt, ihr entgegentritt. Rechts hält eine Frauengestalt eine brennende Kerze und weiter unten, an den Stufen, bringt eine andere ein Taubenpaar in einem Käfige als Opfergabe dar. Im Vordergrunde lagert ein halbnackter männlicher Bettler, dessen Rücken sehr breit und effectvoll gemalt ist. Man kann dieses Bild das vorzüglichste von allen nennen, sowohl in Hinsicht auf die geschlossene Composition wie auf die Zeichnung, namentlich den Körper des Bettlers und der Kinder und auf die effectvolle Vertheilung von Licht und Schatten. Das sechste Bild ist Mariä Himmelfahrt. Die Heilige wird in halb sitzender, halb liegender Stellung von Engeln gen Himmel getragen, während ihr die um das leere Grab gruppirten Apostel mit Staunen und Bewunderung nachblicken. Es sind wahre Prachtgestalten darunter, namentlich der links im Vordergrunde Knieende, welcher in seinen Händen ein aufgeschlagenes Buch hält, auf dem wir die Signatur des Malers lesen: Baldissera de Ana p.

Nun folgt die Madonna in der Glorie, eine Figur von anmuthiger Hoheit, auf der Mondessichel stehend; unten in nächtliches Dunkel gehüllt, eine Landschaft mit Architektur, oben rechts schwebt Gott Vater mit ausgebreiteten Armen der Heiligen entgegen. Die linke Ecke füllt eine Gruppe von Engeln.

Das letzte Bild zeigt uns die Krönung Mariens zur Himmelskönigin in der gewöhnliehen Anordnung. Das Halbrund des Bildes schliesst oben eine Engelsglorie, ähnlich der in Raphael's Sixtina, in goldigem Dämmerscheine ab, die aber leider durch spätere Restauration gelitten hat, ebenso wie viele Köpfe und Hände an den anderen Gemälden. Im Ganzen jedoch sind sie besser erhalten als das Bild in Sta. Maria Formosa. Sie sind gleich diesem auf Leinwand gemalt, diese aber auf Holztafeln gespannt. Umgeben von Werken der Zopfmaler ist ihre Wirkung an dem genannten Orte eine ungleich vortheilhaftere als die der »Sklavenbefreiung«. Ein Abglanz alter venezianischer Farbenpracht und Formenschönheit ruht auf ihnen und lässt uns gerne manch handwerksmässiges Detail vergessen.

Die bronzene Brunnenlaube im Hofe des Landhauses zu Graz.

Von **Josef Wastler.**

Dass die herrliche Brunnenlaube im Hofe des Grazer Landhauses (Ständehaus) von den beiden Erzgiessern Max Wening und Thomas Auer im Jahre 1590 ausgeführt wurde, ist allgemein bekannt, da ja die Jahreszahl und die beiden Namen in lateinischen Majuskeln auf den Plinthen der Säulenbasen eingegraben sind. Max Wening und Thomas Auer waren Rothgiesser zu Graz. Ersterer war zur Zeit der Anfertigung des Brunnens auch »Büchsenmeister (Stuckgiesser) und Pulvermacher« und besass damals in Graz eine Giesshütte. Prof. Luschin hat in seinen »Rückblicken auf die culturhistorische Ausstellung vom Sommer 1883« die wenigen aus Actenmaterial erhältlichen Daten über sein Leben zusammengestellt, welche zeigen, dass Wening ein in vielen Sätteln gewandter Werkmeister und Künstler war, wie sie in der Renaissance eben nicht selten vorkamen, dabei von einer Schneidigkeit des Charakters, welche imponiren muss. Was nun die genannte Brunnenlaube [1]) betrifft, so war bis jetzt nur bekannt, dass die beiden Erzeuger derselben im Jahre 1589 (in welchem Jahre die Arbeit begonnen wurde) eine Abschlagszahlung von 300 fl. in drei Raten erhielten. Wir waren so glücklich, in einem mit Nr. 1441 bezeichneten Actenfascikel des steirischen Landesarchives die Rechnung für die fertig gestellte Arbeit zu finden, welche wir hier, mit Rücksicht darauf, dass es sich um eines der hervorragendsten Bronzewerke der deutschen Renaissance handelt, vollinhaltlich mittheilen. Dieselbe lautet:

Aussen: »Max Wening und Thomas Auer wegen machung vnd zurichtung des newen Pruns im Landhauss über die empfangenen 300 Gulden heute 560 fl. 24 kr. Graz 31 Juli 90ten (Jahres)«.

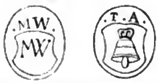
Innen: »An die e. Landschaft!

Wolgeboren Edl. Gestreng genedig vnd gebiettende Herrn.

[1]) Dieselbe ist abgebildet in den »Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Kunst und historische Denkmale« VII. Bd., und in »Kunstgewerbliche Arbeiten aus der culturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883«, von Carl Lacher. Graz 1884, Heft V.

Nachdem E. g. vnd Dr. Jüngsthin diese Bestöllung wegen dess Newen Prunn in dero Landhauss vmb dass Pfundt gemachte Arbeith 18 kr. Bey vnss gethan Vnd auch alss Paldt 300 fl. darauf genedig geben lassen, haben wir nun Gottlob denselben Beraith Also verferttigt, dass E. g. vnd Dr. verhoffentlich daran genedig wolzufriden sein werden, Vnd weillen dann die ganze Arbeith lauth dess Herrn Pauschreibers Schein auf der waag 28 Ct. 68 Pfd. gehalten, vnd in gelt Sumariter 860 fl. 24 kr. Bringen thuet, Pitten E. g. vnd Dr. wir gehorsamblich, die geruhen vnss die völlige Bezallung auf die vor empfangenen 300 fl. genedig zuuerordnen. Ferner Pitten E. g. vnd Dr. wier auch gehorsamblich, nachdem der Prun hat Thails muessen gemalt werden, haben wier mit Andre Seyrl Maller (in) Beysein Heren Zeugwarth Casparn Khemrer wegen Mallung dess Prun Richtig Beschlossen, 15 fl. R. E. g. vnd Dr. wollen auch dise genedige Verordnung thun, dass gedachten Maller Angeregte 15 fl. Bezalt werden, E. g. vnd Dr. vnss hiemit vndthenig gehorsamblich Befelchendt

E. g. vnd Dr.



vndthenige gehorsambe
Marx Wening vnd Thomas
Auer Beede Giesser alhie.«

Das Document ist mit anstehenden Petschaften gesiegelt.

Daraus ersehen wir zunächst, dass der Brunnen 860 fl. 24 kr. kostete, was, mit Rücksicht darauf, dass in Graz am Ende des 16. Jahrhunderts der Gulden ungefähr den zehnfachen Werth gegen heute repräsentirt, einem gegenwärtigen Preis von 8600 fl. entspricht. Ein zweites Factum, das wir der Urkunde entnehmen, und welches unsere besondere Aufmerksamkeit erregt, ist, dass die bronzene Brunnenlaube theilweise bemalt war.

Es entsteht nun die Frage: Welche Theile waren bemalt? Da der steinerne Brunnenkranz, aus grobem Kalkstein hergestellt, die Annahme einer Malerei ausschliesst, so müssen nothwendig Bronzetheile bemalt gewesen sein, wie auch der Text der Rechnung bestimmt ausdrückt: »Der Prun hat Theils muessen gemalt werden«. Dass es sich nicht um einen Anstrich, sondern um wirkliche Malerei handelt, beweist einerseits das Wort »gemalt«, anderseits der nicht unbedeutende Preis dafür. Denn da um jene Zeit für ein Oelporträt von einem ersten Maler ca. 20 fl. gezahlt wurden, so kann mit 15 fl. nur eine wirkliche Malerei, etwa von Figuren und Ornamenten honorirt worden sein.

Heute, nach 300 Jahren, ist von dieser Malerei allerdings keine Spur mehr vorhanden; wenn man aber die Formen der Brunnenlaube aufmerksam betrachtet, so entdeckt man leicht jene Stellen, welche bemalt gewesen sein dürften. Die Laube ist gebildet von fünf reich gegliederten Candelabersäulen, welche auf den, die Ecken der fünfseitigen Steinfassung markirenden Satyr-Karyatiden ruhen. Ober den Capitellen der Säulen sitzen Meerjungfern, deren nach rückwärts aufsteigende Schwänze das Gerippe der fünfseitigen Laube bilden. Zwischen diesen Meerjungfern, in den Seiten des Fünfeckes, sind je

zwei Delphine angebracht, auf denen nackte Genien reiten [2]). Während nun alles Andere der Laube rund gebildet ist, sind diese Delphine mit den Genien einseitig: sie sind aussen plastisch rund, gegen das Innere der Laube aber flach, und auf diesen flachen Innenseiten denken wir uns die Malerei angebracht, so, dass die in korinthisches Blattwerk endenden Delphine und die darauf reitenden Genien nach aussen plastisch zur Geltung kommen, innen aber durch Malerei dargestellt waren.

Wir wissen, dass die Renaissance mit Vorliebe zum Mittel der Farbe griff. Nicht nur die Holzplafonds, Truhen und Möbel waren zur Erzielung eines reicheren Farbeneindruckes bemalt, man nahm auch keinen Anstand, Metalltheile mit Malereien zu bedecken. Man denke an das prächtige Eisengitter am Grabmale des Kaisers Max in der Franciscanerkirche zu Innsbruck, wo nicht nur die Wappenschilder, sondern auch die Ausläufer der Ornamente: die Engelgestalten gemalt sind, dessgleichen einzelne Theile des Gitters unter der Treppe zur Silbercapelle in derselben Kirche, auf welchen nackte männliche Gestalten gemalt sind. Man denke an die gemalten »Fähnlein« auf den Dächern, an die Malereien an eisernen Rüstungen. Kinkel [3]) bringt Auszüge aus Vasari über Malereien an den Harnischen der Streitrosse, ausgeführt von Lazzaro Vasari, der Wappen und Figürchen darauf darstellte, von Francesco Francia, der für den Herzog von Urbino einige Pferdegeschirre malte, »worauf er einen grossen Wald abbildete, der in Brand gerathen ist, und aus welchem eine unendliche Menge Luft- und Landthiere sammt einigen menschlichen Gestalten hervorstürzen.« Das Bemalen von Eisen war demnach stilgerecht; zum Bemalen der Bronze ist dann nur mehr ein Schritt. Es mag wegen der Kostbarkeit und Schönheit des Materiales selten vorgekommen sein, dass es aber vorkam, dafür liefert das Document über unsere Brunnenlaube den Beweis.

Zum Schlusse noch einige Bemerkungen. Die Brunnenlaube, welche nahe an 300 Jahre an ihrem Platze stand, war in der letzten Zeit ziemlich schadhaft geworden. Das Bronzematerial derselben ist, wie die Untersuchungen ergaben, durch Beimengung von Eisen ein ziemlich sprödes und die im Laufe der Zeiten von den nahen Dächern herabgefallenen Dachziegel haben das dünne Rankenwerk der Laube an vielen Stellen zerbrochen. Die steirische Landschaft entschloss sich daher im Jahre 1878 zu einer Restauration des Brunnens, welche von dem Grazer Gelbgiesser Gustav Adolph Fongus ausgeführt wurde. Bei der Zerlegung der Laube in ihre einzelnen Theile zeigte sich, dass das dünne Rankenwerk so vielfach abgebrochen war, dass an eine Wiederaufstellung nicht gedacht werden konnte, und es wurde ein grosser Theil desselben nach den alten Modellen neu gegossen und demselben durch künstliche Beizung die mit den alten Theilen harmonirende Patina gegeben. Bei der Zerlegung zeigte sich auch, dass die Eisenstangen, welche

---

[2]) Dieses Detail abgebildet bei Lübke: »Geschichte der Renaissance in Deutschland« II. Abth., 2. Aufl., S. 71.

[3]) Kinkel: »Mosaik zur Kunstgeschichte«, S. 375.

durch die Satyr-Karyatiden, durch die Säulen und die Leiber der Meerjungfern gehen, oben am Scheitel der Letzteren etwas hervorragen, wornach anzunehmen ist, dass ursprünglich ein Aufsatz, etwa ein Körbchen, auf dem Kopfe jeder Meerjungfer proponirt war. Ferner haben diese Meerjungfern an den Schultern jene zwei Löcher, welche auf die Befestigung von Flügeln hinweisen. Ob diese Flügel je an Ort und Stelle waren, und dann durch Zufall oder absichtlich entfernt wurden, oder ob deren Anbringung von vorne herein unterblieb, kann nicht ermittelt werden.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Das Museum und die Ausgrabungen auf Cypern seit 1878.

I.

Meine Thätigkeit auf Cypern begann 1878, ich hatte mich dahin im September mit einer diplomatischen Empfehlung des Deutschen Reichskanzleramtes als Berichterstatter, Illustrator und Photograph begeben.

Von Herbst 1880 bis zum Spätfrühjahr 1881 fungirte ich als Leiter der Ausgrabungen für C. T. Newton (Custos Römischer und Griechischer Alterthümer des British Museum), die ersten, welche seit der englischen Occupation gestattet wurden.

Da ich 1881 von der englischen Inselregierung in das Forstdepartement und die verantwortliche Stellung des 2. Forstbeamten und Leiters der Wiederbewaldungsarbeiten für 10 Monate berufen wurde, mussten während dieser Zeit die Ausgrabungen für C. T. Newton eingestellt werden.

Im April 1882 konnte ich nach Beendigung der Baumsaaten die immer noch in sehr geringem Umfang betriebenen Ausgrabungen für den vortrefflichen Gelehrten des British Museum wieder aufnehmen, welche indess bereits März-April 1883 ihren Abschluss fanden. Die Bemühungen Newton's, einen grösseren Credit für Ausgrabungen in Cypern von der englischen Regierung zu erhalten, scheiterten an der Halsstarrigkeit des liberalen Ministeriums, das überhaupt nichts oder blutwenig für Kunst und Wissenschaft that.

Von Januar bis Ausgangs Juni 1882 hat ferner ein Engländer G. Hake auf Cypern für das South Kensington Museum nach Alterthümern, aber nur in Gräbern graben lassen. Obwohl sich dieser Herr alle anerkennenswerthe Mühe gab, war er aus Mangel an den nöthigen theoretischen und praktisch elementaren Vorkenntnissen der übernommenen Aufgabe nicht gewachsen. Deshalb hat die exacte Wissenschaft durch die Hake'schen Arbeiten nicht viel gewonnen; nicht einmal die nöthigen Pläne, Zeichnungen und Photographien wurden hergestellt. Der Direction des South Kensington Museum kam es ausschliesslich darauf an, eine Menge verschickbarer Alterthümer als

Unterrichtsmittel für Schulen der Kunsthandwerker und etwa noch eine Anzahl Schädel für Kraniologen und Phrenologen zu erhalten. Nur diesem Wunsche ist Herr G. Hake in vollem Maasse gerecht geworden.

1882 wurde ein Insel-Museum unter dem Namen »Cyprus Museum« gegründet, leider mit durchaus mangelhaften Statuten und bis heute ein kläglich dahinvegetirendes Zwitterding von einer privaten und einer halb- (je wie man das Ding wendet und beleuchtet) oder fast ganz officiellen Institution.

Vor dem Gesetz, das steht fest, gilt das Museum als ein reines Privatunternehmen, obwohl der Generalgouverneur als Präsident des Museums, der Chefsecretär der Regierung als Director des Museums, und der erste Secretär des Chefsecretärs als Secretär des Museums bis heute amten, obwohl die Sammlungen im Regierungsgebäude untergebracht sind, obwohl die Regierung die ihr nach dem ottomanischen (auf Cypern noch in Kraft befindlichen) Codex zukommenden Alterthümer zwar an das Museum von Fall zu Fall abtritt, sich aber das Recht bewahrt, die von dem Executivcomité des Museums vorzuschlagenden Ausgrabungsberechtigungen an Private zu beglaubigen, obwohl die Regierung auch vielfach — Abmachungen mit den Museumscomités nicht achtet und schliesslich thut, was sie will.

1883 begannen die Ausgrabungen auf Kosten des Cyprus Museum sämmtlich bis heute unter meiner Leitung, sowie die Ausgrabungen für Private, gleichfalls (bis auf drei kleine Ausgrabungen 1883) von mir geleitet.

Ich frage nun, kann ein Museum in einem weit zurückgebliebenen Ländchen des Orientes mit einer Bevölkerung von noch nicht 200000 Seelen ohne Staatsunterstützung auf die Dauer nur bestehen, geschweige denn blühen? —

In Cypern hat man bisher das Unmögliche möglich machen wollen und bisher jede staatliche Subvention dem Museum verweigert. Hoffen wir, dass eine einsichtigere Staatsleitung mindestens eine jährliche Subvention von 1000 £ festsetzt und so dem überaus jammervollen Zustande des Cyprus-Museum ein Ende macht.

Wenn die Sammlungen trotzdem, wie wir sehen werden, bereits herrliche Sachen, und darunter Unica aufzuweisen haben, so beansprucht nächst dem Antikenreichthum der Insel der Schreiber dieses Artikels dabei das Hauptverdienst, der es an Energie nicht hat fehlen lassen, die Ausgrabungen vom theoretischen und praktischen Standpunkte zu fördern und sie bis zu einem gewissen Grade wissenschaftlich zu betreiben. Ich sage ausdrücklich: »aber nur bis zu einem gewissen Grade!« Es ist für die Dauer platterdings unmöglich, bei den Ausgrabungen nach Alterthümern zwei Herren zu dienen, der gewinndurstigen, nimmersatten Speculation und Krämerei einerseits, der ernsten archäologischen Forschung andererseits.

Man hat zwei Museum-Comités eingerichtet, 1882 das grosse (The Museum's Council) und 1883 das kleine, das executive (The working Committee). — Ich gehöre diesen beiden merkwürdigen Corporationen als

Mitglied an. Ausserdem hat man noch nach englischem Muster die Institution der sogenannten Trustees, eine Art Curatorium geschaffen, welches für das Eigenthum des Museums garantirt.

Ins Museum's-Council, eine sogenannte Privatvereinigung mit durchaus officiellem Anstrich, sind ausser einer Reihe der ersten englischen Beamten mehre Griechen mit dem Erzbischof, sowie einige Türken gewählt. Der Generalgouverneur führt den Vorsitz. Zu Anfang hatten wir sogar den obersten Kadi, den ersten türkischen Richter und den Mufti, den geistlichen Grosswürdenträger der cyprischen Türken dabei [sic!]. Der Kadi starb und dem Mufti wurde als türkischer Seelsorger und Koranverfechter die Sache doch zu bunt, indem ich so viele und immer mehr Bildsäulen, dem Moslem ein Greuel, aus der Erde Schoos hervorholte. Die Bilder seien gegen seine Religion, erklärte der Mufti schliesslich den Engländern rund heraus und gab seine Entlassung. An die Stelle des Mufti wurde ein anderer Türke gewählt und zwar der Verwalter der Klöster und Moscheen. Auch ist neuerdings der neue von Konstantinopel verschriebene Kadi, der die Glaubensstreitsachen der cyprischen Muselmänner zu schlichten hat, in den Museumsrath aufgenommen.

Einem solchen Rathe, in welchem beinahe keines seiner Glieder, vom Generalgouverneur angefangen (etwa mit Ausnahme von dem in Deutschland gebildeten Director der Schule zu Nicosia E. Kostantinides), irgendwie competent ist, werden solche Fragen zur Begutachtung und Debatte vorgelegt, welche nur von Fachleuten und älteren tüchtigen Archäologen zu lösen sind. Uebrigens haben Museum's Council und Working Committee in allen wichtigen Fragen nur consultative Stimmen. Mit einem Worte, man spielt Comödie. In **Wahrheit thut die Inselregierung, was sie will.** — Wenn man sich nur aber wenigstens in England beim British Museum Rath holen wollte! — Nein! im Gegentheil! Es ist vielmehr hier ein offenes Geheimniss, dass gewisse Gelehrte Englands und von grossem Rufe die Maassnahmen der Inselregierung nicht gut heissen und darin haben sie vollkommen Recht!

So aber thut man auf Cypern das, was der eine oder andere beim General-Gouverneur gerade einflussreiche Beamte vorschlägt. Auch wenn ein solcher das Gute wollte, vermöchte er es nicht zu thun, da ihm jede Fachbildung mangelt. Zuweilen geben auch Privatinteressen der Beamten oder ihrer Freunde den Ausschlag.

Ich wurde 1884 auch noch einstimmig vom Museum's Council zum Consulting archaeologist of the Museum (archäologischer Beirath) und Superintendent of excavations ernannt.

Die Rathschläge der Commissionen, sowie die meinigen, welche ich zu äussern in meinen verschiedenen Eigenschaften das Recht und die Pflicht habe, werden nur zu oft annullirt.

Bis Ende 1883 gab es nicht einmal ein Reglement für Ausgrabungen. Einige Engländer erhielten plötzlich 1883 eine dreimonatliche Erlaubniss, auszugraben und ohne jede Controlle seitens der Regierung oder des Museums.

Nach dem türkischen Gesetz geht $^1/_3$ der Funde an den Staat, $^1/_3$ an den Grundeigenthümer, $^1/_3$ an den Ausgräber.

Bei der letzten Ausgrabungserlaubniss war willkürlich dem bestehenden Gesetze stracks zuwiderlaufend auf Staatsland dem Unternehmer die Hälfte (statt $^1/_3$) contractlich seitens der Regierung zugestanden.

Die englischen Unternehmer haben während der dreimonatlichen Ausgrabung in einer an Glas und Goldsachen sehr reichen Nekropole beim heutigen »Episkopi«, beim alten Kurion (der selten lucrative Platz wurde gelegentlich 1882 von G. Hake bei seinen Ausgrabungen entdeckt), eine glänzende Geschäftsspeculation gemacht und mit etwa 100 £ weit mehr als 300 £ verdient, obwohl sie zur Vertretung ihrer Interessen nicht einmal einen zuverlässigen Aufseher, geschweige denn einen Archäologen von Fach herangezogen hatten. Erst später wurde auf Grund der Mittheilungen des jeglicher Schulbildung entbehrenden Vorarbeiters ein Bericht mit sauber in der Stube ausgeführten, aber natürlich unrichtigen Zeichnungen und Plänen fertiggestellt. Die wissenschaftliche Nichtigkeit desselben liegt so auf der Hand. Ebenso war anfänglich dem Major Chard eine ganz unlimitirte Ausgrabungserlaubniss 1883 ertheilt worden. Erst auf mein Andringen hin wurde ich für einige Zeit zum Regierungscontrolleur (Supervisor) bei den Chard'schen Ausgrabungen ernannt. Da aber angeblich das Museum in Nicosia in dieser Zeit (December 1883) einzurichten war, rief man mich ab, während die Ausgrabungen für Major Chard ohne jede Controlle seitens der Regierung und des Museums, und überhaupt ohne jeden Aufseher oder Leiter mit den nöthigen wissenschaftlichen und praktischen Kenntnissen weitergeführt wurden (sic!). Ferner hat 1883 mit der Erlaubniss des General-Gouverneurs der Commissär von Limassol R. Michell dicht bei Limassol mit Gefangenen und einem Vorarbeiter nach Alterthümern für das Cyprus Museum graben lassen. Auch bei dieser Ausgrabung war keine geeignete Persönlichkeit gegenwärtig. So wurden die Funde heterogener Gräber untereinander geworfen. Die exacte Wissenschaft hat auch bei diesen Ausgrabungen mehr verloren, als gewonnen.

Als der General-Gouverneur in seiner Eigenschaft als Museumspräsident in einer der Sitzungen von dem Griechen E. Kostantinides über die dem Gesetz zuwiderlaufende Ausgrabungsberechtigung zur Rede gesetzt wurde, gab er die Antwort: er hätte wollen eine Probe machen. Ueberhaupt sei hier im Museumsrath nicht der Ort, diese Frage aufzuwerfen. Herr Eustathios Kostantinides möge bei der Regierung und nicht beim Museum anfragen.

Wenn ich trotz solcher Wirthschaft meine Entlassung von der Mitgliedschaft der Comités des Museums nicht forderte, so lag dies in dem Bewusstsein, schliesslich doch noch der Förderung der so überaus wichtigen cyprischen Alterthumskunde dienen zu können. Das ist übrigens auch von competenter Seite mehrfach gewürdigt worden. Ich sah mich später (Ende September 1885) gezwungen, meine Entlassung einzureichen. Col. Warren, der Chefsecretär, veranlasste mich selbige zurückzuziehen, indem er mir neue Versprechungen machte.

Im Juli 1885 hat ein zweites Ausgrabungsreglement, das das erste mangelhafte verbessern sollte, das Licht der Welt erblickt; doch das neue Reglement ist noch mangelhafter, als das alte. Ich hatte mich mit meinen

gerechtfertigten Gegenvorstellungen sogar an Sir Robert Biddulph in seiner Eigenschaft als Museumspräsident gewandt.

Ausserdem war der englische Staatsanwalt und Legal Adviser (der dem General-Gouverneur beigegebene juristische Beirath) ganz meiner Meinung, dass das vorgeschlagene Reglement (so wie es jetzt factisch in Kraft gesetzt wurde) in einzelnen Punkten dort praktisch nicht durchführbar, hier praktisch nicht empfehlenswerth sei.

Ich gebe einige wenige Proben.

Paragraph Nr. 12, der vortrefflich ist, besagt, dass ein Zuwiderhandeln die Erlaubnissberechtigung aufhebt und dass der Inselregierung (nicht dem Museum, welches dagegen die Sachen bekommt) die Confiscation sämmtlicher Funde zugestanden wird.

Aber Paragraph Nr. 13 beweist daneben, dass er ein Hemmschuh für alle jene wissenschaftlichen Bestrebungen sein soll, denen man allen erdenklichen Vorschub leisten müsste, nämlich den Ausgrabungen grosser wissenschaftlicher Institute, Museen und wahrer Alterthumsforscher, wie Schliemann. Wozu sonst folgender Wortlaut:

»Die Regierung reservirt sich das Recht, die Ausgrabungen zu jeder beliebigen Zeit abzubrechen«. Also wenn z. B. ein Unternehmer die Summe von 100,000 Mark ausgab und könnte mit weiteren 1000 Mark, 500 Mark oder noch weniger zum eigentlichen Resultate von Werth gelangen, so kann er daran im allerwichtigsten Augenblicke von der Inselregierung gehindert werden, und auch dann, wenn alle sonstigen Bedingungen peinlich gewissenhaft erfüllt werden, und diese kann den Gewinn seiner Arbeiten ziehen.

Gerade gegen diesen Paragraphen habe ich wiederholt mündlich und schriftlich Einsprache erhoben. Man fühlte sich fast verdächtigt. Der Paragraph nehme auf den Fall Bedacht, wenn etwa der Regierungsaufseher vom Unternehmer bestochen sei und die nöthigen Beweismittel fehlten, um gegen Schädigung der Regierungs- und Museumsinteressen gesetzlich einzuschreiten. Als ich darauf einwarf, Regierung und Museum hätten eben für einen zuverlässigen Aufseher zu sorgen, wies man mich noch darauf hin, das ottomanische Gesetz für Alterthümer hätte diesen Paragraphen und es wäre gut, wenn die Leute im Auslande wüssten, dass ein solcher existirt und angewendet werden dürfte. — Wenn man nun aber in diesem Falle so ängstlich auf das ottomanische Gesetz Rücksicht nimmt, warum ändert das neue Reglement in gesetzwidriger Weise den Paragraphen des ottomanischen Codex ab, welcher auf Staatsland der Regierung $^2/_3$ der Alterthümer zusichert und statt dessen nur die Hälfte für die Regierung beansprucht?

Das neue Reglement zielt auf nichts anderes hin, als den auf der Insel lebenden Personen, meist Beamten, die mit sporadischen Ausnahmen entweder gar nichts oder höchst wenig von der Alterthumskunde verstehen, aber sich zum Theil höchst unverfroren als Mäcene der Wissenschaft aufspielen, die Gelegenheit zu verschaffen, auch kleinere Geldsummen mit grösserer Sicherheit, als bisher in Geschäfts-Speculationen mit Alterthümern zu wagen.

Mit der Theilung der in den Ausgrabungen der Privatunternehmer ge-

fundenen Alterthümer hat es ferner seine eigene Bewandtniss. — Werden Gräber ausgegraben, so wird man in vielen Fällen die Funde in annähernd gleiche Theile theilen und wo nothwendig die Theilung vornehmen können ($^1/_3$ oder $^1/_2$ fürs Museum, je nachdem, ob auf Privat- oder Staatsland nach dem jetzigen Reglement), ohne die in einem Grabe gemachten Funde auseinander zu reissen. — Wie aber, wenn es sich um die in einem Heiligthum gemachten Funde handelt, die hauptsächlich als ein Ganzes ihren Werth haben, indem sie ein wichtiges Bild von Kunst- und Cultusentwickelung für einen gewissen Zeitabschnitt darstellen? — Wie, wenn man in Gräbern wichtige Einzelfunde macht, oder ein einziges hochwichtiges Stück entdeckt hat? — Die bis jetzt eingeführte Praxis, Loose zu ziehen, ist ungerecht, indem der Zufall allein seine Rolle spielt.

Man sollte die in gleiche Theile zu sondernden Funde durch das Loos an die Betheiligten abgeben. Aber die nicht theilbaren besseren Einzelfunde wären im Werthe abzuschätzen und dem Museum die Vorhand zu lassen, ob es das Fundobject nehmen und den Privatunternehmer durch Geld zu entschädigen hat oder ob umgekehrt. Wenn es nicht an gutem Willen von beiden Seiten fehlt, wäre auch diese Klippe drohender Zerwürfnisse umschiffbar.

Ganz unsinnig ist die Zerstückelung der in einem Heiligthume oder heiligen Haine (Temenos) gefundenen Alterthümer, weil dadurch beide Theile an Werth bedeutend einbüssen, denn dieser beruht oft lediglich oder doch hauptsächlich in ihrer Gesammterscheinung.

Obwohl ich nichts sehnlicher wünsche, als dass dem Cyprus Museum bald regelmässige Mittel und reichlich genug zufliessen, habe ich doch im Frühjahr dieses Jahres die Mittellosigkeit des Museums als ein Glück betrachtet. Ich hatte Februar-April 1885 einen hochinteressanten Temenos der Aphrodite zu Dali (Idalion) auf Kosten des Directors der Ottomanischen Bank in Larnaca C. Watkins ausgegraben. Doubletten gab es nur wenige. Die zahlreichen Weihgeschenke geben in ihrer Gesammtheit ein recht einheitliches übersichtliches Bild der Kunstströmungen, von Sitten und Trachten für einen gewissen Zeitabschnitt [1]. Ein Zertheilen der Sammlung ($^1/_3$ fürs Museum, $^2/_3$ für den Privatunternehmer) hätte den Hauptwerth der Sammlung für immer zerstört. Glücklicherweise hatte das Museum gerade damals Geld sehr nothwendig und liess sich deshalb für sein Drittel mit Geld abfinden und begnügte sich mit einer kleinen Anzahl Doubletten und Fragmente. So wäre denn diese prächtige Sammlung, die nach dem Ausspruch eines Fachgelehrten, Dr. F. Dümmler, allein genügt, den ganzen Band der Kunstgeschichte des Alterthums von G. Perrot und C. Chipiez über Phönizien und Cypern über den Haufen zu werfen, für ein anderes Museum gerettet, wenn nun schon einmal das cyprische Museum wegen Geldmangels auf den ungetheilten Fund verzichten musste.

Auch im vorigen Jahre sind so verschiedene, dem Museum zukommende Drittel den Privaten verblieben.

---

[1]) Neuerdings hat Prof. Dr. A. Furtwängler in einer der Sitzungen der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin über diese meine Entdeckung berichtet.

Als 1878 die Engländer von der Insel Besitz ergriffen, erliessen sie auch bald ein Ausgrabungsverbot, einfach das türkische bestehende, aber schlecht oder gar nicht gehandhabte Gesetz auffrischend.

Da der damals noch auf der Insel weilende Alexander Palma di Cesnola, der jüngere Bruder des Louis L. di Cesnola, das Gesetz nicht respectirte und flott weiter nach Alterthümern scharren liess, wurde ihm von Sir Garnet Wolseley gewaltsam das Handwerk gelegt, Cesnola und seine damaligen Arbeiter eingesperrt und die Alterthümer confiscirt. Ein Theil dieser confiscirten Stücke wurde später von mir ins Cyprus Museum übergeführt. Die damals ertheilte Lection half augenblicklich und die geheimen Ausgrabungen hörten auch damals mit einem Schlage auf.

Da aber die Furcht vor der Regierung, welche vielfach nicht streng genug auftrat, schwand, war auch bald wieder eine im Geheimen arbeitende Ausscharrungsbande organisirt. Die Engländer kamen hinter den Geschmack und wurden bald die besten Kunden der Hehler und Alterthumströdler in den Städten. Ja dicht vor den Thoren der Stadt Nicosia, auf einem Hügel, der nur wenige Minuten vom Regierungsgebäude liegt, bei der Kirche Agi Paraskevi graben die Leute im Geheimen oder in Wahrheit ganz öffentlich sogar bei Tage aus. — So werden die widerrechtlichen Ausgrabungen geradezu von oben herab, wenn nicht ganz direct, so doch wenig indirect begünstigt. Das wäre unter der Türkei nicht möglich gewesen.

Es klingt paradox, ist aber wahr! Auf Cypern sind die Türken die Conservatoren der Alterthümer gewesen, die Christen und die gebildetsten, die in Larnaca wohnenden Consuln fremder Nationen die Devastatoren. Während sich an all den Orten, wo ein fanatischer türkischer, von den Consuln nicht beeinflusster Mudir oder Caimakam sass, oder doch in deren Nähe, noch heute die verschiedenen Epochen in ungeöffneten Gräbern nachweisen lassen, ist dies gerade in Larnaca und seinen Umgebungen nicht mehr möglich, weil zuviel unter der Protection der Consuln gescharrt wurde.

Die Trödler mit Alterthümern betreiben heute ihr Geschäft auf der Insel öffentlicher als vorher unter der Türkei.

Eine herrliche phönizisch-griechische Vase wurde beispielsweise 1884 in einer geheimen Ausgrabung bei Larnaca (?) gefunden und gelangte durch meine Vermittelung in das Museum der Universität Oxford. Wie wichtig wäre es gewesen, die näheren Fundumstände kennen zu lernen, zu wissen, mit was für Gegenständen die Vase zusammen gefunden worden war. Ich habe sie im Journal of Hellenic Studies 1884 publicirt und mich auf eine kurze Beschreibung beschränken müssen.

Damit nicht in den geheimen, aber in Wahrheit öffentlich betriebenen Ausscharrungen dicht bei Nicosia und der Kirche Agi Paraskevi eine der interessantesten uralten Culturschichten der Insel, in ihrer Art eine der interessantesten der Welt, ganz für immer für die Wissenschaft verloren, vom Erdboden verschwinde, habe ich mich bemüht, daselbst Ausgrabungen anzustellen, und December 1884 und Januar 1885 11 Gräber für das Museum mit Gefangenen geöffnet, über welche Gräber ich berichtet und neuerdings Prof.

Dr. A. Furtwängler in der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft referirt hat, und Dr. C. Bezold (Zeitschrift für Keilschriftforschung, April 1885 II. 2. pag. 191) einen dabei gefundenen assyrobabylonischen Cylinder mit Inschrift erklärt hat.

Seit Anfang August dieses Jahres habe ich es durchgesetzt, dass in Folge des Geldmangels seitens des Museums wenigstens Private sich herbeiliessen, Geld zur Durchforschung dieser auch den Geldbeutel füllenden Nekropole herzugeben. Ich war so glücklich, auf einen der ältesten Abschnitte dieser grossen Jahrhunderte hindurch benutzten Nekropole zu stossen, welcher ins zweite Jahrtausend vor Christus fällt und nur mit einer Fundgruppe ins Auge springende Aehnlichkeiten in Menge darbietet mit der von Hissarlik und dessen unteren Schichten. Unter den Funden, welche sich von denen in Schliemann's Troja gemachten unterscheiden, sind Unica von höchstem Werthe. So gelang es mir, zwei in Stücke zerbrochene Becher durch sorgfältiges Sammeln der Fragmente zu retten und sogar theilweise oder fast ganz zusammenzusetzen, welche die Frage des Nestor-Bechers weit mehr fördern als alles bisher bekannte und von W. Helbig in seinem homerischen Epos zusammengefasste (siehe Helbig's Buch pag. 272—279) Material. — Die in Hunderten auftretende Trinkschale dieser frühen cyprischen Epoche ist einfach halbkugelförmig mit einem kleinen Oesenhenkel oder durchbohrten Fortsatz am Schalenrande. Unsere Nestorbecher nun, oder unsere Becher, die das Vorbild, das Motiv waren, aus dem sich der Nestorbecher entwickelte (unsere Becher sind viel älter, als die von Helbig pag. 275 seines Buches herangezogenen etrurischen, und auch älter als der mykenische auf pag. 272 nach Schliemann wieder gegebene) zeigen auf einem schlanken Fusse mit rundem Boden die Halbkugelschale mit Boden, was eine Ausnahme, weshalb der Dichter dies mit dem Ausdruck »ein doppelter Boden« hervorzuheben für nöthig erachtete. Demnach wäre also der Schliemann'schen ursprünglichen Deutung seines Taubenbechers von Mykene wieder zu ihrem Rechte verholfen. Unsere Becher, die dem Mykene-Becher, wie den etrurischen in der Gesammtform ausserordentlich ähneln, lösen nun ferner die Frage, wie die Taubenpaare zwischen den Henkeln angebracht wurden, indem wir hier um den Becherrand herum in gleichmässigem Abstande ein aufrecht stehendes Henkelpaar und zwischen diesem ein Taubenpaar vertheilt finden [*]).

Diese und viele andere Erscheinungen hätte man längst auf Cypern in den nach Tausenden ausgescharrten Gräbern der Periode wahrnehmen und für die Wissenschaft erhalten können. Aber dies war bei den grässlichen Verwüstungen der Nekropolen vor 1878 nicht möglich und ist noch weniger möglich in den geheimen gesetzwidrigen Ausscharrungen, die bis heute fort-

---

[*]) In der Januar-Nummer der »Revue Archéologique« 1886 hat S. Reinach über diese meine Taubenbecher, auf meine Mittheilungen gestützt, referirt, und auch Abbildungen gebracht. Col. Warren liess 1885 in Paris einen Becher mit vier Tauben zwischen vier Henkeln am Schalenrande verauctioniren. Er stammte aus den geheimen Ausgrabungen von Agi Paraskevi.

dauern. Was der Wissenschaft in diesen geheimen Ausscharrungen für immer verloren geht, ist unersetzbar und unberechenbar. (Anfang September v. J. sistirte ich die Ausgrabungen bei Nicosia und sofort haben die Ausscharrungen im Geheimen wieder begonnen und die Trödler in Nicosia haben frische Waare.)

Ich hielt es anfangs als Museumsbeamter und Ausgrabungsleiter für meine Pflicht, nach erhaltener Kunde gesetzwidriger Ausgrabungen mich an Ort und Stelle zu begeben und wenn möglich die Regierung zu veranlassen, die Leute vor Gericht zu stellen und zu bestrafen.

So machte ich 1883 zwei Eingaben auf einmal, die eine gegen einen Bauer von Dali, die andere gegen mehrere Bauern des Dorfes Agi Giannitis Malluntas gerichtet. — Was geschah?

Der Dali-Process kommt vor Gericht. Kein englischer Richter ist anwesend, sondern der griechische und türkische Beisitzer des englischen Richters haben über den Process allein zu entscheiden. Da man mich Museumsbeamten nicht als der Regierung, sondern einer Privatinstitution dienend betrachtet, fungire ich als Hauptzeuge. — Als Ankläger für die Regierung aber erscheint nicht etwa der englische Commissär des Districts, sondern der türkische Mudir (Bezirkshauptmann) des Subdistricts. Der Mudir, ohne sich mit mir vorher zu besprechen, macht unrichtige, meinem Zeugnisse widersprechende Angaben. Der Bauer verantwortet sich, er habe sein Land für Kartoffeln zurecht machen wollen, während nicht nur durch Zeugen ein planmässiges Graben nach Alterthümern erwiesen war, sondern auch eine Anzahl der gefundenen Alterthümer in meiner Hand sich befanden. Die Regierung (respective ich) verliert den Process, weil der Mudir und ich sich widersprochen haben.

Ich protestirte schriftlich, schlug der Regierung Appell vor, ging zum Chef Secretary der Regierung und zum General-Gouverneur selbst. Man versprach mir Genugthuung und schliesslich schwieg man die Sache todt.

Die Agi Giannitis Mallunta-Affaire aber kam nie vor Gericht.

Bei den Dreschtennen des letzteren Dorfes war man zufällig auf Gräber und in ihnen auf Goldschmuck gestossen. Das Blitzen des Goldes ist zu verführerisch und ein reguläres Ausscharren begann. Die Regierung bekam Wind. Der Mudir des Subdistricts schickte Zaptiehs (Polizeisoldaten) und liess die Leute nach Nicosia führen, die antiken Goldsachen mit ihnen. — Statt die Leute vor Gericht zu stellen, kaufte der Mudir die Goldsachen und verkaufte sie seinem englischen Commissär. Die Leute aber wurden, ohne bestraft zu werden, zurück nach ihrem Dorfe geschickt, freilich mit der strengen Weisung, ja nicht wieder zu graben. Als ich Kunde von der sauberen Geschichte erhielt, begab ich mich mit einigen meiner Arbeiter an Ort und Stelle und fand, dass die Leute, in ihr Dorf zurückgekehrt, sich wieder an die Arbeit, ans Oeffnen weiterer Gräber begeben hatten. Sie machten auch gar nicht viel Hehl daraus.

Ich setzte einen genauen Bericht des Thatbestandes auf, hatte die nöthigen Zeugen bereit, die Regierung aber schwieg die Sache todt, war ja der Dali-Process verloren worden (sic!).

Wir stehen erst am Anfange des Anfanges grundlegender cyprischer Alterthumsstudien. Viele der allerwichtigsten noch bis heute schwebenden Fragen sind nur in Gräbern zu lösen, wenn die Ausgrabung von einem tüchtigen Fachmann geleitet wird. Gerade Cypern ist da als wichtiges Bindeglied in der Culturentwickelung des Alterthums ausserordentlich wichtig. Cypern vermittelt schon jetzt, Dank meinen letzten Ausgrabungen und Beobachtungen, in merkwürdiger Weise zwischen Troja und Mykene, während bisher diese beiden frühen Culturepochen unvermittelt neben einander dastanden.

Ein anderer grosser Krebsschaden, der an dem kostbaren unersetzlichen Schatze theils in der Erde, theils über der Erde auf Cypern vorhandener Alterthümer frisst, ist das von der Regierung fast nirgends gehinderte Suchen von Bausteinen in den Ruinen.

Wie oft zuckte der eine oder der andere Inselbeamte die Achseln, wenn ich darauf aufmerksam machte, dass durch dieses Steinesuchen und Zerstören der noch in der Erde vergrabenen antiken Mauerlinien das spätere Nachweisen eines Grundrisses eines antiken Bauwerkes erschwert oder unmöglich gemacht werde. Ja schlimmer noch! Ich musste 1882 selbst als Forstbeamter nach dreimaliger Weigerung und Androhung der Dienstentlassung den barbarischen Befehl ausführen, in den Ruinen von Salamis Bausteine zu brechen, um die für die Baumpflanzungen gegrabenen Brunnen auszumauern und ein Forsthaus auf der Akropolis von Salamis und der Hafenburg aufzuführen (sic!). Ich war 1881 nach den Pidiasflussmündungen geschickt worden, um das für Anpflanzungen geeignete Staatsland auszusuchen und die Entwässerungsfrage der Sümpfe und Seen zu studiren. Ich wählte zur Bewaldung drei Stücke Landes aus, eins südlich und zwei nördlich von den Ruinen von Salamis. Meine Vorschläge wurden angenommen und mir die Ausführung der Arbeiten übertragen. Da es aber später plötzlich der Regierung einfiel, das Land südlich und nördlich von Salamis durch eine weitere Baumpflanzung zu verbinden, die sich nun über die Ruinen selbst und speciell über den durch Sand zugedeckten Hafentheil der antiken grössten Stadt Cyperns zu erstrecken hatte, musste ich mit blutendem Herzen auch dieses barbarische Unternehmen selbst ausführen. Natürlich ging ich erst dann an die Arbeit, nachdem ich der Regierung geschrieben, es gäbe wohl noch viel baumloses Land, das zu bepflanzen wäre, aber nur eine einzige antike Stadt Salamis auszugraben. Gerade aber eine rationelle Ausgrabung der Stadt Salamis musste Dank glücklicher Verhältnisse sich als ausserordentlich lohnend erweisen, indem, wie die Geschichte überliefert hat, die Stadt mehrfach von Erdbeben zerstört worden und dann von Flugsand und angeschwemmtem Meersand auf eine weite Strecke hin zugedeckt worden ist. So liegt heute über einem Theile der Stadt eine ähnliche schützende Decke von Sand wie in Pompeji von Asche.

1880/81 hatte man deutscherseits, bevor Pergamon in Angriff genommen war, die Absicht, auf meinen Vorschlag hin in Salamis auszugraben und es erging an mich die Weisung, einen Bericht auszuarbeiten, in welchem man dar-

gelegt wissen wollte, welcher Periode die etwa zu findenden Alterthümer angehören dürften, wo und wie sie zu entdecken seien, welches die topographischen Verhältnisse wären, wie hoch die Kosten zu veranschlagen seien u. s. w. Ehe ich die soweit gediehenen Verhandlungen weiter führte, hielt ich es für meine Pflicht, Herrn Commissär D. Cobham, Agent für C. T. Newton, die damaligen deutschen Wünsche und Pläne mitzutheilen. Man antwortete mir, ich möchte die Verhandlungen abbrechen, da das British Museum die bestimmte Absicht habe, sehr bald grosse Ausgrabungen auf Cypern vorzunehmen. Hätte ich damals diesen englischen Rath so leicht genommen, wie er ertheilt war, so hätten wir heute höchst wahrscheinlich schon einen Theil von Salamis von deutscher Seite blossgelegt vor uns. — Statt dessen wurde gerade ich vom Schicksal dazu ausersehen, nach kaum mehr als Jahresfrist die Ruinen von Salamis weiter zu zerstören und das mit Sand überdeckte Hafenviertel statt auszugraben, mit Eicheln, Pinien und Johannisbrodkernen zu besäen.

Ich hoffte nun noch, ein recht in die Augen springender Glücksfund von Alterthümern möchte dem Barbarismus im entscheidenden Augenblicke Einhalt thun. Ich liess verticale Schachte in die Erde treiben, wo ich neben Wasser zum Bewässern der Pflanzungen auch auf Alterthümer zu stossen hoffte. Am Abhang der Hafenburg und dem Nordostende der grösseren Stadt (man erkennt deutlich den einen Mauerring der grösseren, älteren Stadt Salamis und den zweiten kleineren, der auf einem Theile von Salamis später nach wiederholten Erdbeben aufgebauten Stadt Konstantia) stiess ich tief im Sande auf die Reste eines griechischen Bauwerkes aus weissem Marmor, und zugleich auf Fragmente von Bildsäulen aus Kalkstein. Auch stiess ich auf mächtige rein griechisch-korinthische Marmor-Capitelle (wenn auch aus späterer Zeit, so doch vorrömisch). Wenn man bedenkt, dass nach Cypern der Marmor importirt werden musste, darf man auf dieser Stelle getrost die Hoffnungen hoch spannen und um so mehr, da vorher nichts auf der Erdoberfläche sichtbar war. Ich liess nun einen Stollen in eine zweite Einsenkung treiben und kam auf ein anderes Ende des Baues und wiederum auf ein grosses korinthisches Marmorcapitell. Meine Anweisung lautete, wo Alterthümer gefunden würden, die Arbeiten zu sistiren, zu berichten und an anderer Stelle weiter zu arbeiten. Ich suchte nun nach Wasser in einer anderen kraterartigen tiefen, mit Sand verdeckten Mulde, die ich für das Resultat eines anderen grossen eingestürzten Baues nahm. Ich fand bei mehr als einem Meter Tiefe im Grunde des Kessels einen unversehrten Fussboden aus grünlich-weissem Marmor. Ich schrieb, telegraphirte, berichtete an die Regierung, nach England an Newton und andere englische Gelehrte! — Nichts half! — Ich musste die Akropolis von Salamis und deren dicht aneinander gereihte Marmorbauten mit Bäumen besäen (sic!). — Nur acht Tage darauf erhielt ich von C. T. Newton selbst einen Brief, den ich noch aufbewahre. In demselben schrieb er mir, ich möchte, sobald ich das Forstdepartement verlasse, an der Stelle des gefundenen Marmorfussbodens mit der Ausgrabung beginnen, er werde

sich mit der Regierung der Insel verständigen, so dass das Bepflanzen mit Bäumen nicht ein Hinderniss bilden werde. — So Professor C. T. Newton. — Statt dessen wurde ein Eisendraht um die ganze Pflanzung gezogen, und erhielt ich, nachdem ich den Forstdienst quittirt hatte, die stricte Weisung, nur ausserhalb der Pflanzungen zu graben.

Da ich aber das Suchen nach Bausteinen als Forstbeamter zu wissenschaftlicher Durchforschung von Salamis benutzte, hatte ich andere Punkte bereit und grub den Theil eines zu einem Gymnasion gehörenden Bades aus spätrömischer Zeit aus. Obwohl ich höchst erfolgreich begann, ein hochinteressantes Schwitzbad mit tadellos erhaltenen Suspensurae ausgrub, obwohl ich eine Exedra mit einem von zwei Säulen getragenen Vestibulum und einem grossen Mosaikbilde als Fussboden fand (neben vielen anderen wichtigen Details), musste ich dennoch sehr bald aus Mangel an Geld die Ausgrabung einstellen. Nur ein ganz kleiner Bruchtheil des grossen Gebäudes, an welches ein erkennbares Stadion stösst, ist blossgelegt. Jetzt fällt Alles der Zerstörung anheim, auch besonders das hoch interessante, den Witterungseinflüssen, der Hand des Neugierigen und Ungebildeten ausgesetzte Mosaikbild. Was würde man dafür in Europa zahlen, da dessen Würfelchen aus Steinen, Kieseln, Kalksteinen, Marmorarten, sowie aus künstlicher Masse und **Glas** zusammen bestehen! — Alle meine Vorstellungen in Cypern und England scheiterten. Wenn man überhaupt antwortete, war der lakonische Spruch typisch: »Sehr interessant, aber wir haben kein Geld.« — Nicht einmal ein Schutzdach konnte über dem 14 Fuss breiten und 16 Fuss langen Mosaikbilde errichtet werden.

Indem man nicht zur rechten Zeit und nicht genügend den fruchtbaren aber unter der Sonne brennenden Sandboden bewässerte, sind die Baumsaaten auf und um Salamis zu einem sehr grossen Theile so gut wie vollständig zu Grunde gegangen. Man sieht nur noch weit auf der Akropolis der antiken Stadt das schmucke Forsthäuschen ohne Forst, das bald das Schicksal der antiken Ruinen theilen und verfallen muss. — Dem Ausgraben der Akropolis und des Hafenviertels von Salamis würde also heute kein Hinderniss im Wege stehen, vorausgesetzt, wenn Geld dazu da wäre.

Oder doch? — Eine andere, geradezu unverantwortliche Maassnahme der nglischen Inselregierung hat andere Hindernisse aufgebaut, welche zu schaffen die darin viel weisere türkische Regierung stets glücklich vermieden hatte.

Nach dem noch auf der Insel rechtskräftigen türkischen Codex gilt das von antiken Ruinen eingeschlossene Land — als Festungsterrain. Man duldete wohl unter türkischer Herrschaft stillschweigend, wenn solches Land zwischen und auf antiken Ruinen cultivirt wurde, gab aber nie Besitztitel dafür. Major (damals Lieutenant) Kitchener (welch Ironie, zugleich der Hauptgründer des Cyprus Museum), der Chef des Landregistrirungs- und Feldmessamtes, der Verfertiger der soeben erschienenen neuen Karte von Cypern, bekam einen Anfall von Rührung. Er verschaffte bei der Inselregierung den armen Bauern, die da seit Jahren zwischen und auf den Ruinen Landparcellen cul-

tivirt hatten, Kodschane d. h. legale Besitztitel, die zu erlangen bisher unmöglich war.

Wenn man also jetzt in Salamis oder anderswo in den Ruinen der antiken Plätze Cyperns nach Alterthümern graben und antike Bauwerke blosslegen will, muss man den erst jetzt legalen Eigenthümern von Ausgrabungsterrain ihr Recht abkaufen, respective kann man (da ein vernünftiges Expropriationsrecht für solche Fälle nicht besteht) überhaupt jeder Zeit an der Fortsetzung der wichtigsten Ausgrabungen gehindert werden, wenn, was jetzt fast überall der Fall, legal aus Staatsland in Privatland verwandeltes Terrain sich einschiebt. Wollte ich das obenerwähnte Gymnasion und das daran stossende Stadion von Salamis ausgraben, würde solch ein kritischer Fall eintreten und der Inhaber des wenig Jahre alten Besitztitels voraussichtlich nur für eine schwindelhafte unerschwingbare Abfindungssumme die Ausgrabungserlaubniss ertheilen.

Wie wenig die Insulaner von mir blossgelegte Ruinen schonen, weil die Regierung nicht einschreitet, erhellt aus einem anderen Beispiele von Dali. Ich war Anfang 1883 so glücklich, auf dem Hügel Ambilleri südlich von Dali [3]) ein in seinen Grundmauern gut erhaltenes altgriechisches Gebäude theilweise bloszulegen und zwar wieder für C. T. Newton. Ich musste leider (stets dieselbe Litanei) bald aus Mangel an Geld die Ausgrabung abbrechen. Als ich im Herbst darauf wieder die Stelle besuchte, war auch nicht einer der Quadersteine mehr vorhanden, sondern bis zum letzten Blocke zum Bau der Kirche oder Schule weggeschleppt.

Ja oft muss ich mich noch, um überhaupt einen Platz durchforschen zu können, contractlich verpflichten, die ausgeschachtete Erde wieder zurückzubringen und hochinteressante Mauern eines Heiligthums zu zerstören, und alles dem Erdboden gleich zu machen. Der Landeigenthümer verlangt das. Regierung und Museum der Insel haben weder das Interesse noch die Mittel, dagegen einzuschreiten. — So habe ich 1885 in Dali ein wichtiges Temenos der Aphrodite mit Brandaltarraum und Heiligthum aus der phönizisirenden Zeit fast vollständig vorgefunden, soweit möglich vollständig systematisch ausgegraben. Der Grundeigenthümer verlangte die Steine und wollte das Land wieder zugefüllt haben. Heute wächst Baumwolle zur grössten Freude des Landeigenthümers höchst üppig auf der **von mir zerstörten** Cultusstätte der Aphrodite-Astarte.

Aber auch für die Erhaltung und Ausbesserung der über der Erde vorhandenen Ruinen wird seitens der englischen Inselregierung direct nichts gethan und indirect nur, soweit türkische Hülfe und türkisches Geld nutzbar gemacht werden. Ich habe hier alle alten Ruinen im Auge, auch die byzantinischen und die mittelalterlichen, besonders auch die gothischen aus der Zeit der Lussignans, sowie die venetianischen. Dass seit 1878 etwas für die Ausbesserung der beiden der Gothik des Orients so unersetzlichen Kirchen

---

[3]) Nicht westlich von Dali, wie Cesnola schreibt, indem er andere (Sandwith) corrigiren will. (Siehe L. Stern's Cypern pag. 79 u. fg.)

Agia Sophia in Nicosia und Famagusta (die von Famagusta ist die in Bezug auf Stil schönere) geschehen ist, verdanken wir dem Umstande, dass diese christlichen Dome in türkische Moscheen umgewandelt wurden. Soweit nicht das Vermögen der türkischen Moscheen und Klöster für die Restauration **ehemaliger christlicher Gotteshäuser** aus der Zeit des Mittelalters und des Byzantinismus eintritt, **geschieht nichts.**

Cypern ist aber nicht nur ausserordentlich reich an kostbaren Malen orientalischer Gothik, es ist auch ganz besonders reich an herrlichen Malen byzantinischer Baukunst, die so gut wie total unbekannt sind. Es ist das Verdienst Dr. Paul Schröder's, zuerst in seinen Briefen an Professor Dr. Heinrich Kiepert (abgedruckt im Globus 1878/1879) auf den hohen Kunstwerth byzantinischer Bauten auf Cypern aufmerksam gemacht zu haben. — Ich habe damit begonnen, eine der wichtigen byzantinischen Kirchen mit Kloster aufzunehmen. Neben dem noch erhaltenen, aufrecht stehenden, wurden durch Nachgraben und Suchen die Fundamente der ehemaligen Anlage beinahe ganz nachgewiesen und deshalb Reconstructionen versucht [4]). Wie die gothischen verfallen die byzantinischen Bauwerke, so z. B. die in griechischer Kreuzform aus antikem Material aufgeführte altbyzantinische Kirche Agios Phyllos bei Rhizokarpaso. Selbige stürzt immer mehr und unaufhaltsam (sie wurde bisher von mir nur photographirt) in rapidester Weise zusammen und niemand kümmert sich um sie, es sei denn, dass die Insel-Orthodoxen noch darin ihren Gottesdienst abhalten.

Dagegen erscheinen auf Cypern die englische Regierung und die englische Kirche theilweise direct als **echte Zerstörer** des Paganismus und alles dessen, was Alterthum heisst. In Kerynia wird der kleine Hafen erweitert und dazu braucht man Steine. Im Steinbruch sprengt man mit Pulver. Bei dem Bau der Strasse zum Hafen von Kerynia wird mit Pulver eine interessante antike Nekropole mit vielen **Felsgräbern** in die Luft gesprengt.

Bei Nicosia baute man auf einem Hügel dicht am Regierungsgebäude die neue englische Kirche im altenglischen Style. Es ist ein schmucker malerischer Bau. Beim Grundgraben stiess man auf Säulenreste und wichtige Fragmente eines phönizischen Streitwagens aus Thon, dicht südlich davon auf grössere Bildwerke aus Stein. Um aber den so nothwendigen Kirchenbau nicht aufzuhalten, bemühte man sich, diese Funde todt zu schweigen. So rufen die Glocken der Kirche die kleine englische Gemeinde zum Gebet an der Stelle, wo darunter noch Alterthümer begraben liegen, die Reste eines antiken Heiligthums oder einer antiken Nekropole.

Max Ohnefalsch-Richter.

---

[4]) Ich begann mit der Aufnahme der Kirche und des Klosters S. Barnabas (Ag. Varnava) in der salaminischen Ebene und werde diese erste Arbeit demnächst in einer englischen Zeitschrift über Architektur veröffentlichen.

Frankfurt a. M. Städel'sches Institut.

Die Commission, welche die kostbare Hinterlassenschaft Städel's zu verwalten hat, will durch immer kühnere Leistungen Zeugniss von ihrer uneingeschränkten Machtvollkommenheit geben. Die letzte That hat denn aber doch die Geduld der Frankfurter erschöpft. Es mag gestritten werden, ob der Künstler oder der Kunstgelehrte sich besser zur Leitung eines Museums eignet, darüber sind aber die Künstler und die Gelehrten und die grosse Menge der Kunstfreunde einig, dass zur Leitung einer der gewähltesten Galerien Deutschlands der Commis eines Kunsthandelgeschäftes nicht befähigt ist. Nachdem nun aber die Commission mit ihrer letzten Inspectorwahl dieses ungeheuerliche Sultanstückchen zu Stande gebracht, wird man sich doch fragen müssen, ob die Gewalt der Herren Administratoren keinen Eingriff dulde — selbst wenn die Zukunft des Instituts in Frage kommt. Diesem Gedanken giebt das Schreiben Ausdruck, welches die Vertreter aller hervorragenden Gelehrten- und Künstler-Körperschaften Frankfurts an die Administration des Städel'schen Instituts gerichtet und das wir hier zum Abdruck bringen.

Frankfurt a. M., den 13. Febr. 1886.

Hochverehrliche Administration!

Als durch den Tod des Herrn Gerhard Malss die Inspectorstelle an dem Städel'schen Kunst-Institut erledigt wurde, sah man in allen hiesigen Kreisen, welche sich für Kunst und Wissenschaft interessiren und denen das Gedeihen aller diesen edlen Zwecken gewidmeten Anstalten unserer Stadt am Herzen liegt, mit gespannter Erwartung der Wiederbesetzung dieser so wichtigen Stelle entgegen.

Man erwartete, dass die Administration diese Gelegenheit versäumen würde, an diese Stelle einen Mann zu berufen, der nicht allein ein treuer und pünktlicher Ordner und Verwalter der Kunstschätze sein würde, wie dies der verstorbene treffliche Inspector Malss in hohem Grade gewesen ist, sondern der auch noch mehr als dieser durch künstlerische oder kunstwissenschaftliche Bildung bei den unablässig an eine Anstalt, wie es das Städel'sche Institut ist, herantretenden Anforderungen des Kunstlebens und der Kunst-Wissenschaft ein erprobter Rathgeber und Förderer sein könnte.

Man war daher auf das peinlichste überrascht von der getroffenen Wahl, als man erfuhr, dass die Stelle durch einen jungen Mann besetzt worden sei, der lediglich die Laufbahn eines Kaufmanns durchgemacht hat und dessen künstlerische Bildung, seinem bisherigen Lebensgang entsprechend, höchstens die eines Verkäufers in einem Kunstgeschäfte sein kann, während eine Vertrautheit mit der Kunstwissenschaft in keiner Weise vorausgesetzt werden kann.

Dieser für das Kunstleben unserer Stadt hochwichtige Posten, welcher seit der Nichtwiederbesetzung der Stelle eines Directors die einzige Bürgschaft einer die Interessen der Kunst allseitig fördernden Leitung des Institutes dar-

bot, ist damit zu einem Privat-Secretariat der Administration herabgedrückt worden. Jeden Freund unseres herrlichen Kunst-Institutes erfüllen daher ernstliche Sorgen, dass die Wirksamkeit des Instituts, welches ohnehin mehr und mehr aufgehört hat ein belebendes Element für die künstlerische Thätigkeit und die künstlerische Bildung in unserer Stadt zu sein, diese Aufgabe ganz bei Seite setzt. Die unausbleibliche Folge muss die sein, dass die Würde und das Ansehen dieser edlen Stiftung nach innen und aussen gefährdet und die gedeihliche Entwicklung ihrer hohen Zwecke für ein ganzes Menschenalter und darüber hinaus aufs Spiel gesetzt wird.

Selbst in kleineren Städten greift man bei Besetzung derartiger Stellen nur nach den tüchtigsten Kräften, wie viel mehr ist dieses in unserer Stadt geboten, wo unsere für Kunst und Wissenschaft thätigen Anstalten in noch höherem Grade als anderwärts den Beruf haben, zu der mehr praktischen und commerciellen Richtung der Bürgerschaft die nothwendige Ergänzung eines geistigen Gegengewichtes zu bilden.

In diesem Sinne hat der hochherzige Stifter in seinem Testamente ausdrücklich ausgesprochen, dass wie das Kunst-Institut »zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft« (§ 1.) gestiftet ist, seine Absicht darauf gerichtet sei, dass das Institut »der hiesigen Stadt zu einer wahren Zierde gereichen und zugleich der Bürgerschaft nützlich werden möge« (§. 2). Gerade um dieses zu erreichen, hat er der Administration ausgedehnte Befugnisse gegeben (§. 7), aber auch zugleich erklärt, dass die Administrationsbefugnisse sich aus »dem Zweck und der Absicht« dieser Stiftung ergeben (§. 5). Hieraus erhellt, dass die Administration der Bürgerschaft gegenüber eine Verpflichtung hat, die Anstalt dem Zwecke und der Absicht des Stifters gemäss zu leiten. Wenn eine Besetzung der fraglichen Stelle in der obenerwähnten Weise wirklich einträte, so wäre es zweifellos, dass die Absicht des Stifters nicht erreicht würde. Die Bürgerschaft aber darf erwarten, dass ihren durch den Stiftungszweck gewährleisteten Interessen Rechnung getragen wird.

Von diesen Gesichtspunkten ausgehend haben die Vorstände

der »Künstlergesellschaft«, des »Architekten- und Ingenieur-Vereins«,
des »Freien Deutschen Hochstifts akademischer Gesammtausschuss«,
des »Vereins für das historische Museum«,
des »Mitteldeutschen Kunstgewerbe-Vereins«,
des »Vereins für Geschichte und Alterthumskunde«

als die berufenen Vertreter der für Kunst und Wissenschaft thätigen Kreise der Bürgerschaft sich vereinigt und wenden sich an die verehrliche Administration mit der dringenden Bitte, die getroffene Wahl rückgängig zu machen und an Stelle des Gewählten eine geeignete Persönlichkeit zu ernennen.

Wir geben dieses um so mehr der Erwägung anheim, als wir es für unsere Pflicht erachten, mit unserem ganzen Einflusse dahin zu wirken, dass das Interesse des Instituts und der Bürgerschaft, zu deren Besten es gestiftet worden ist, nicht geschädigt werde.

In der Erwartung einer günstigen Beantwortung unserer Vorstellung zeichnen

Hochachtungsvoll

Der Vorstand der Frankfurter Künstlergesellschaft:

F. von Hoven, Vorsitzender. O. Cornill.
Adolf Hänle, Schriftführer. Eugen Klimsch.
J. Knauth. Julius Hamel.
Norbert Schrödl. W. Lauter.

Der Vorstand des Architekten- und Ingenieur-Vereins:

C. Kohn, Vorsitzender. A. Askenasy, Schriftführer.

Des Freien Deutschen Hochstifts Akadem. Gesammt-Ausschuss:

Dr. V. Valentin, Vorsitzender. Dr. H. Pallmann, Verwaltungsschreiber.

Der Vorstand des Vereins für das historische Museum:

O. Donner-v. Richter, Vorsitzender. Chr. L. Thomas, Schriftführer.

Der Vorstand des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins:

C. Becker, Vorsitzender.

Der Vorstand des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde:

Dr. H. Grotefend, Vorsitzender. G. W. Mappes, Schriftführer.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Christliche Archäologie 1885.

I.

Italien. Die namhafteste Publication des vergangenen Jahres, welches übrigens nicht zu den durch den Reichthum seiner Leistungen hervorragenden zählt, ist jedenfalls de Rossi's Fortsetzung seiner »Mosaici cristiani«, in welcher das hochwichtige Mosaik von S. Pudenziana zur Veröffentlichung gelangte. Ich muss mir, da die betreffende Lieferung noch nicht in meine Hände gelangt ist, vorbehalten, auf dieselbe später im Zusammenhang mit den folgenden Heften, zurückzukommen. Unterdessen hat uns der bewährte Meister unserer Forschung mit einer Vielen hochwillkommenen Notiz über die Bibliothek des hl. Stuhles im Alterthum und Mittelalter beschenkt, welche äusserst schätzenswerthe Nachweise über die ersten Bücheransammlungen der römischen Kirche und somit die Primordien der berühmten »Vaticana« bietet und eine Einleitung zu dem unter de Rossi's Aufsicht und Leitung veranstalteten Handschriftenkatalog derselben bildet [1]). Eine den Archäologen näher angehende Zugabe zu dem Werke ist die Beilage über die mit der Biblioteca Vaticana verbundenen Cabinette, unter denen das Museo cristiano das wichtigste ist. Sein ursprünglicher Kern war die Sammlung Carpegna, über welche hier Nachweise gegeben werden.

Das »Bullettino di Archeologia cristiana« bringt im II. u. III. Heft des Jahrgangs 1883 (Ser. IV, anno II; die beiden ersten Hefte sind Rep. VIII. 117 f. besprochen worden) eine ausführliche und in vieler Hinsicht interessante Abhandlung über die altchristlichen Cömeterien des »Territorio dei Capenati« (Lucoferonio, Sepernates, Capena, die Katakombe der Teodora bei Rignano, das Grab des Priesters Abundius). Aus den »Sitzungsberichten der Società di cultori della cristiana archeologia in Roma« ist herauszuheben:

(Berichte von 1882—83 p. 85 f.): Bruzza über eine auf die Familie der Iallii Bossi bez. Inschrift. — Galante über Wandmalereien in der Kata-

[1]) G. B. de Rossi, La Biblioteca della sede Apostolica ed i Catalogi dei suoi Manoscritti. I Cabinetti di oggetti di scienze naturali arti ed archeologia annessi alla biblioteca Vaticana. Roma. Typogr. della Pace, 1884. 4°.

kombe S. Gennaro zu Neapel und die Anfänge des Christenthums daselbst. — Jänig über einen Marmorsarkophag des 4. Jahrhunderts, welcher sog. entrelacs aufweist. — Frothingham über den Taufquell in Grottaferrata. — Marucchi zur Geschichte der Basilika des hl. Agapetus in Palestrina. — Frothingham über eine von dem Cardinal Jacobacci (De Concilio, 1538) erhaltene Notiz zu der bekannten Inschrift der ehemaligen Peterskirche, welche die Erbauung durch Constantin bezeugt (vergl. auch Rev. arch. 1883, 68 f.). Die Inschrift ist eingehend von Piper (Th. Stud. u. Krit. 1875, 100 f.) erörtert: werthvoll ist aber die von Frothingham aufgefundene Bemerkung (cum adhuc temporibus nostris fuerit in ecclesia s. Petri in frontispicio maioris arcus ante altare Constantinus in musivo depictus, literis aureis ostendens Salvatori et S. Petro apostolo ecclesiam ipsam a se aedificatam, videlicet ecclesiam s. Petri), aus welcher hervorgeht, dass der Triumphbogen der Basilika mit einem constantinischen, den Erlöser darstellenden Mosaik geschmückt war. Auf diesen wird dann auch, wie de Rossi hervorhob, die Stelle *duce te* der Inschrift zu beziehen sein. — Bernabei widerlegt eine auf dem Orientalistencongress zu Florenz 1878 hervorgetretene Ansicht, nach welcher zwischen dem 4. und 11. Jahrhundert n. C. jüdische Inschriften nicht vorkommen sollen. Leider erfährt man aus diesen Mittheilungen auch, dass die von Ascoli, Hirschfeld, Lenormant u. A. besuchte Katakombe in Venosa jetzt gänzlich zerstört ist. — Kondakoff berichtet über seine Reise nach dem Sinai und gewisse ältere, bartlose Darstellungen des Moses. Als solche erkennt er, unter dem Beifall de Rossi's, eine bisher für einen Apostel angesehene Figur in einem Mosaik von S. Costanza. — Bernabei über eine Glasplatte mit Daniel zwischen den Löwen, aus Concordia Sagittaria bei Porto Gruaro. — Müntz schreibt aus Paris über eine bisher übersehene Scene in den Mosaiken von S. Costanza, welche Ugonio's Manuscript in Ferrara liefert. — Dressel zeigt eine Lampe mit A, T, N, O, C vor, deren Inschrift er auf den hl. Antonius den Eremiten bezieht. — Palmieri erörtert die Mosaiken von S. Paolo f. l. m. Ein von ihm im Regest P. Honorius' III. gefundenes Document (Brief an den venezianischen Dogen vom 23. Jan. 1218) beweist, dass man für die Vollendung dieser Werke Mosaicisten aus Venedig begehrte — ein Beweis, dass es an solchen im damaligen Rom fehlte, wenigstens, wie de Rossi anmerkt, an solchen, welche grösseren Compositionen gewachsen waren. Die Urkunde ist jetzt publicirt in Armellini's »Cronachetta« Dec. 1883. — Stevenson macht dankenswerthe Mittheilungen über die Wanddecorationen von S. Costanza, de Rossi über den Fortgang der Ausgrabungen in S. Ippolito an der Via Tiburtina. — Le Blant verbreitet sich über das Fortwirken der Typen altchristlicher Sarkophagreliefs in rheinischen Sculpturen des 11. Jahrhunderts. — Frothingham über die Mosaiken in der Abteikirche zu Grottaferrata, wo er nicht die Etimasia, sondern das Pfingstfest dargestellt findet. — Bruzza über ein Gefäss mit Darstellungen aus dem Leben des Apostels Thomas. — De Rossi theilt aus den Funden von S. Hippolytus eine interessante Inschrift vom Jahre 528 mit, welche einen HILARVS ‖ LICTOR (*lector*) TT (*tituli*) PVDENTIS ergibt. — Bruzza gibt eine Bauinschrift der Kathe-

drale von Legno vom Jahre 1185. — Frothingham gibt eine Notiz über eine Cosmatenarbeit an der Kirche S. Maria in Monticelli (aus Ms. Barberin. 387); die von Pompeo Ugonio erhaltene Inschrift nennt die Meister: Magister Andreas cum filio suo Andrea hoc opus fecerunt. A.D.MCCXXVII. Ich benutze die Gelegenheit zu dem Hinweis, dass die Angaben unserer kunstgeschichtlichen Handbücher über die Cosmaten auf Grund der Forschungen de Rossi's, Stevenson's u. A. ganz umzuarbeiten sind. — Bruzza: Document, betr. eines Kirchenbaues vom Jahre 814 in loco Bisucci in Piemont. — Stevenson über den Schatz von Monza und das sog. Diptychon des Boethius (welches, entgegen der Annahme des Biraghi, keinerlei christliche Bezeichnung enthält). — Marucchi betr. einer Inschrift der Basilika S. Agapeti in Palestrina. Sie ist interessant durch die Erwähnung der den laetabilis tumulus des Martyr umgebenden Mete. — De Rossi über ein Grab in der Nähe des Sepolcro dei Scipioni.

Fortsetzung der Berichte im Jahrgang 1884/85 (Jahr 1884): Gamurrini über den von ihm in Arezzo entdeckten unedirten Tractat des hl. Hilarius De mysteriis und ein aus den letzten Jahren des 4. Jahrhunderts stammendes werthvolles Pilgerbuch nach dem hl. Lande. (Gedruckt in Studi e documenti di storia e diritto, 1884, fasc. 1.) — De Lauriere: Inschrift vom Jahr 406 mit Erwähnung des Dies Solis. — Lanciani zeigt eine Terracottalampe aus den Scavi des Atrium Vestae, mit TOY AΓIOY .... OY („Ἀθανασίου"). — De Rossi über das Epitaph eines Kindes mit Namen ΠΑСΙΦΙΛΟC, welches — ein sehr seltener Fall — als Orans und zwar in Gestalt eines geflügelten Putto dargestellt ist. Le Blant hat dann den Grabstein publicirt in den Mélanges de l'École fr. de Rome, 1884. Pl. XXIII, p. 378 f. — Stevenson theilt im Auftrage de Waal's eine bulla plumbea mit, welche die Legende † .... ‖ ANN ... ‖ ... PISCO ‖ PI (Palme) R ..... ‖ ECCL ‖ SRC; es wird mit ziemlicher Bestimmtheit nachgewiesen, dass die Bulle einem Bischof Johannes von Syrakus (595—609) angehört. Sie wäre demnach eines der ältesten und wichtigsten Denkmäler dieser Gattung. — Gatti über zwei Martyrerinschriften in Africa, ein Beitrag zu der Frage der Benennung der ältesten Kirchen. Der eine dieser Titel lautet: HIC *Est dom*VS *dei nostri hic* MEMO*ria* APOSTOLO*rum* et BEATI EMERITI GLORIOSI CONSVLTI, wo Emeritus der Name, gloriosus consultus eine Bezeichnung der Stellung zu sein scheint, eine Hypothese, welcher de Rossi auf Grund einer eben zu Tage getretenen neuen Inschrift nicht ohne weiteres beizutreten geneigt ist. — Marucchi über einen bei Civitella S. Paolo gefundenen viereckigen Ziegelstempel mit IN · NOMINE · DEI, eine sehr seltene Classe von Denkmälern. — Stevenson über eine Lampe mit den zwölf Aposteln. — De Rossi über zwei Publicationen von F. X. Kraus (Wandgemälde der Reichenau, Cod. Egberti). — Gammurini über eine Handschrift zu Arezzo, nicht unwichtig zur Geschichte der Benutzung der Apokryphen in Litteratur und Kunst des Mittelalters. — Le Blant und de Rossi über eine seither publicirte (Mél. de l'École fr. de Rome, 1884, man.) pittacia reliquiarum. — Armellini über einen Altarstein vom Jahre 1131 in der Kirche des hl. Erasmus bei Gubbio. Die Inschrift

lässt die vocabula (= pignora) sanctorum sub columnis mensae untergebracht sein. — Ojetti über eine Künstlerinschrift eines Dominicaners in der Kirche S. Maria a Gradi bei Viterbo (HOC · OPVS · FECIT · FRATER · PASCALIS · ROM · MAC · ORD · PRED · A · D · 1286. — De Rossi über einen in S. Domitilla gef. Cameo mit geflügeltem Eros. — Kraus über das (seither in der Westd. Zeitschrift 1885 publ.) Diptychon der Abtei S. Maximin bei Trier; weiter über den Onyx des Codex aureus zu Trier, den er in Ansehung der Rohheit seiner Ausführung in die Zeit des Theodosius setzt (einige der Anwesenden möchten ihn weiter hinauf datiren, etwa in das Zeitalter Septim Severs, anders Wieseler, welcher in den Gött. Gel. Anzeigen 1885 das Werk auf die constantinische Kaiserfamilie bezieht). — Stevenson über die cosmatischen Marmorarii. — Marucchi über ein von ihm neuentdecktes jüdisches Cömeterium an der Via Labicana. — De Rossi über die Ausgrabungen in S. Domitilla, wo kürzlich ein noch an seinem Loculus befindliches Epitaph der vorconstantinischen Zeit mit SECVNDA · ESTO · IN · REFRIGERIO zu Tage trat.

Von dem Jahrgang 1884/85 liegen bis jetzt drei Hefte (I—III) vor. Sie enthalten ausser den eben angeführten Berichten nachstehende Aufsätze de Rossi's: über die Gedichte des Damasus, ihre Erhaltung, den Modus der Unterscheidung echter und unechter Damasischer Epigramme, endlich den historischen Charakter derselben: selbstverständlich eine für die Kunstarchäologie der Katakomben hochbedeutende Untersuchung (p. 7—31). Nicht minder interessant sind die Mittheilungen über eine Area cimeteriale mit Porticus und Basilika in Carthago (p. 44—52). Dabei kommt die sitzende Statue einer Jungfrau mit Kind zwischen einem Engel und einem Menschen (Tav. I—II) zur Veröffentlichung: also ein sehr werthvoller Beitrag zu unserer Kenntniss der durch so wenige Exemplare vertretenen statuarischen Kunst der alten Christen. Soweit die Photographie einen Schluss erlaubt, gehört das Werk noch der Periode der römischen (romano o latino, sagt de Rossi), nicht der ravennatischen oder italo-byzantinischen Sculptur, also etwa dem 4. Jahrhundert an; es bietet u. a. die vielleicht älteste Verbindung eines geflügelten Engels mit der Gruppe der Madonna mit dem Kind. — Sehr wichtig ist weiter der Bericht über die neuesten Ausgrabungen in S. Priscilla (p. 57—86), wo u. a. ein höchst interessantes Carmen sepulcrale auf eine Agape zum Vorschein kam (p. 72 f.) und in auffallender Zahl der Name Petrus in Epitaphien erscheint (p. 77). — Folgt eine Abhandlung über ein figurirtes cylindrisches Glasgefäss (ein sog. miliarum), welches 1883 auf dem Esquilin gefunden wurde und dessen eingeritzte Darstellungen Daniel in der Löwengrube, Isaaks Opfer und die Juden von der Wolke geführt (Ex. 13, 21 f.) ergeben. Das Glas wurde in den Ausgang des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts gesetzt (p. 86—94). — Den Schluss des Heftes bildet eine Mittheilung über Inschriften aus Capua und die Mosaiken von S. Prisco in Capua (p. 95—122), zu welchen die Tav. II—V des vorhergehenden Jahrgangs zu vergleichen sind — ein nicht unwichtiger Beitrag zur Geschichte der frühmittelalterlichen Mosaikmalerei in Unteritalien.

Ausser dem Angeführten hat Italien im Jahr 1885 nichts aufzuweisen, was unsern Gegenstand berührt, als die kleine und fleissige Abhandlung eines Schülers Galante's in Neapel (Giov. Sodo) über das Monogramm Christi [2]). Der Hauptnachdruck der Untersuchung ist auf die Frage nach dem griechischen Charakter der Buchstaben S und H in dem abgekürzten Namenszug IHC und auf das Vorkommen des Monogramms auf den Eulogien (*pani decussati*) gelegt. Die dem Cardinal Sanfelice, Erzbischof von Neapel, gewidmete Dedication legt jedenfalls ein erfreuliches Zeugniss für die fortdauernde Thätigkeit der Galante'schen Schule ab.

Italien hat im verflossenen Jahr den nächst de Rossi bedeutendsten Vertreter der christlichen Archäologie, den Padre Raffaele Garrucci, durch den Tod verloren. Ich habe in dieser Zeitschrift zu verschiedenen Malen Veranlassung gehabt, über Garrucci's Hauptwerk wie über den Charakter seiner schriftstellerischen Thätigkeit mich zu äussern. Ich glaube der Zustimmung der gesammten archäologischen Welt gewiss zu sein, wenn ich den Scharfsinn, die oft sehr glückliche Combinationsgabe, die ausserordentliche Belesenheit des dahingegangenen Forschers rühmend anerkenne, dagegen bedauern muss, dass seine auch im Leben nicht liebenswürdigen Charaktereigenthümlichkeiten, die ihn fast mit der ganzen gelehrten Welt, selbst der seines eignen Ordens, auf schlechten Fuss stellten, sich auch in seiner wissenschaftlichen Thätigkeit bemerkbar machten. Eine stark ausgeprägte Subjectivität verwehrte ihm, den oft barocken Einfällen seiner Phantasie Widerstand zu leisten; seine Annahmen waren in Folge dessen in hohem Grade verdächtig, seine Aufstellungen häufig völlig kritiklos wie seine ganze Geschichtsauffassung; seine Verachtung fremder Leistungen und seine Unkenntniss ausländischer Litteratur gereichen so wenig wie der Mangel an aller Urbanität in der Polemik (so namentlich gegen de Rossi, Martigny, de Buck) seinen Schriften zur Zierde. Wie man sagt, soll aus seinem Nachlass noch ein grösseres numismatisches Werk herausgegeben werden.

II.

Frankreich. Herr Le Blant, welcher fortwährend mit seiner Sammlung der altchristlichen Sarkophage Frankreichs beschäftigt ist, hat uns in den »Mélanges d'Archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome« einige Beiträge geschenkt, von denen der eine gewisse Details der Martyrerarten, der andere einige Typen der heidnischen Kunst behandelt, welche sich in der christlichen erhalten haben [3]). Der erstgenannte Aufsatz enthält u. a. Mittheilungen über die äusserst seltene Gattung wächserner Götterbilder, wie sie in den Acten der hl. Derota vorkommen: in unseren Museen ist diese Kategorie so gut wie unbekannt — Der Verfasser weiss nur drei zu nennen, welche de Witte in der Sammlung Hevry zu Antwerpen gesehen hat. Die

[2]) Sodo, Giov., Il Monogramma del nome ss. di Gesù. Studi critici. Napoli 1885. 8°.

[3]) Le Blant, Notes sur quelques Actes des Martyrs. Rome 1885. 8°. — Ders., De quelques types des temps païens reproduits par les premiers chrétiens. Rome 1885. 8°.

zweite Abhandlung bespricht den oben bereits erwähnten Grabstein des Pasiphilos mit der Darstellung des geflügelten Putto, die Verwendung der Guirlanden, die Typen der Dioscuren, welche sich auf einem christlichen Sarkophag in Toulouse wiederfinden.

Aus der so thätigen französischen Schule in Rom, deren Leitung Herr Le Blant gegenwärtig führt, ging eine dankenswerthe Studie über die altchristlichen Sarkophage Roms hervor [4]). Der Verfasser, Mr. René Grousset, gibt einen Katalog nebst Beschreibung all derjenigen Reste der Sarkophagsculptur, welche sich ausserhalb des Lateran-Museums in Rom erhalten haben; die Zahl derselben (195) beweist, wie weit Garrucci's Thesaurus von Vollständigkeit selbst in Bezug auf Rom entfernt ist. Die Einleitung zu diesem durchaus kritischen und vorzüglich gearbeiteten Verzeichniss bildet eine tüchtige kunstgeschichtliche Betrachtung dieser gesammten Classe von Monumenten. Man kann, nach den hervorragenden Leistungen eines Duchesne, Bayet, welchen sich diese Arbeit würdig anreiht, dem französischen Institut in Rom nur Glück zu seiner Thätigkeit wünschen.

Es ist bereits in unseren früheren Berichten von Louis Lefort's Studien über die Chronologie der Katakombenbilder [5]) die Rede gewesen (V. 424). Jetzt hat der Verfasser diese Studien in einem Bande vereinigt und durch andere erweitert, welche das Mosaik von S. Pudenziana in Rom, die Katakombengemälde von Neapel, die Basilika der hl. Petronilla in der Katakombe S. Domitilla bei Rom, neue Ausgrabungen in letzterem Cömeterium, das Cubiculum des Ampiatus daselbst, Gemälde in der Katakombe der hl. Cyriaca bei Rom, desgleichen in der Katakombe S. Maria di Gesù zu Syrakus, das Inschriftenmuseum des Lateran, das christliche Grabfeld zu Iulia Concordia (Porto Gruaro) in Venezien, die Halsbänder und Bullen der *servi fugitivi* der Alten, endlich unedirte Malereien in der Kirche S. Nicola zu S. Vittore bei S. Germano-Cassino (12.—14. Jahrhundert) behandeln. Die Mehrzahl dieser Aufsätze lehrt die Fachgelehrten nichts Neues, ist aber zur Einführung in den Gegenstand nicht ungeeignet, wenn auch die Grundsätze keineswegs als gesichert und hinreichend klar erscheinen, welche der Verfasser bei der Datirung der einzelnen Denkmäler befolgt hat. Der an letzter Stelle berührte Artikel bringt einen Beitrag zu der Frage nach der Herrschaft des Byzantinismus in Unteritalien und zur Geschichte der unter dem Einfluss der Montecassiner entstandenen Kunstwerke der Umgegend Capuas.

Von Barbier de Montault's Untersuchungen über den Schatz von Monza ist gleichfalls bereits Rede gewesen (Repert. VIII. 227). Jetzt ist der erste, die Reliquien behandelnde Theil derselben aus dem »Bulletin Monumental« separat abgedruckt worden — eine an Gewinn für die ältere christliche Kunst-

[4]) Grousset, René, Étude sur l'histoire des Sarcophages chrétiens. Catalogue des Sarcophages chrétiens de Rome (Bibliothèque des Écoles franç. d'Athènes et de Rome. Fasc. XLII). Paris 1885. 8°.

[5]) Lefort, Louis, Études sur les Monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie et Mélanges archéologiques. Paris, E. Ron. 1885. 8°.

archäologie und besonders der liturgischen Gewänder reiche Arbeit [6]). Die Abbildungen bringen das berühmte Corporale des hl. Gregor M. (6. Jahrhundert), die Annunciatio (ebenfalls 6. Jahrhundert, wie jenes aus Monza) u. a.

Einen langsamen Fortgang scheint das Gay'sche »Glossaire archéologique« zu nehmen, über dessen erste drei Lieferungen (A—Cout) Repert. VII. 223 berichtet wurde. Die bis jetzt erschienene vierte Lieferung gibt Cout—Epaul. Wünschen wir dem vortrefflichen, nur etwas breit angelegten und ungleichmässig durchgeführten Werke alles Gedeihen: es wird für die Archäologie des Mittelalters ein unentbehrliches Hülfsmittel darstellen.

Ueber die von dem Jesuiten P. Camille de la Croix aufgefundene Memoria des Mellebaudus bei Poitiers ist Repert. VIII. 362 f. gleichfalls gesprochen worden. Die Sache hat das Interesse weiterer Kreise geweckt und es hat sich eine ganze Litteratur über den Fund gebildet. Ein Artikel von Arthur Loth stellt nur eine unverständige Lobhudelei des P. de la Croix dar, ohne sachlich Förderndes beizubringen [7]). Die Aufsätze von Dom François Chamard [8]) und Bélisaire Ledain [9]) stehen für die von dem Localpatriotismus der Gelehrten Poitiers festgehaltene Ansicht ein, dass es sich bei der Memoria um die Grabstätte von 72 Poitevin'schen Martyren handelt (von denen, beiläufig gesagt, weder die fränkischen Martyrologien, noch Venantius Fortunatus oder Gregor von Tours, noch eine Localtradition etwas weiss), welche von der Kritik einstimmig als Phantasiegebild erklärt wurden. Mgr. S. Barbier de Montault tritt neuestens wieder als Anwalt des P. de la Croix und seiner Martyrer auf. Er gibt zunächst in zwei Broschüren eine Zusammenstellung der ihm bekannt gewordenen Beurtheilungen der Controverse [10]), in welcher eine Replik Chamard's gegen Duchesne abgedruckt ist und sub Nr. XXVII eine Uebersetzung meines kurzen Berichts über die Angelegenheit in Jahrgang VIII des Repertoriums gegeben wird. Hr. Barbier de Montault findet, dass ich die Sache viel zu kurz abgemacht und sie mit Unrecht durch Duchesne als erledigt bezeichnet habe: »C'est trop peu pour un savant de son envergure ... Il me permettra de lui donner ce conseil: qu'il étudie plus à fond la question, et qu'il se pénètre des arguments développés dans les ‚Documents', et nous l'attendons en toute confiance. L'estime qu'il professe pour M. Duchesne, ne l'aveuglera pas, je pense, jusqu'au bout.« Ich muss darauf zunächst erwidern, dass ich, der Bestimmung dieser Zeitschrift gemäss, nicht daran denken konnte, im »Repertorium f. K.-W.« eingehende epigraphische und kirchengeschichtliche Untersuchungen niederzulegen: Facten und Bücher kommen hier nur in Be-

[6]) Barbier de Montault, X., Le Trésor de la Basilique Royale de Monza. Première partie: Les Reliques. Tours s. a. (1885.) 8°.

[7]) Loth, Arthur, L'Hypogée — Martyrium de Poitiers. Analyse bibliographique de la Monographie du R. P. de la Croix. Melle 1884. 8°.

[8]) Chamard, Dom François, L'Hypogée des Dunes à Poitiers (Extr. de la Revue du Monde Cathol., Paris 1884). 8°.

[9]) Ledain, Bélis., im Bull. de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1885. 8°.

[10]) Barbier de Montault, Documents sur la Question du Martyrium de Poitiers. Poitiers 1885. 8°. 2 Hefte.

tracht, insofern sie Beziehung zu der Archäologie der Kunst haben können. Was die Sache betrifft, so habe ich die »Documents« sowie die neueste, mir durch die Güte des Herrn Verfassers zur Verfügung gestellte Schrift des Herrn B. de Montault [11]) mit der seinem Namen und den zwischen uns bestehenden freundlichen Beziehungen gebührenden Aufmerksamkeit geprüft; man kann aus dieser Schrift eine Menge nützlicher Dinge lernen und sie gibt ohne Zweifel wichtige Beiträge zu dem Gegenstand: dass sie die Argumentation Duchesne's, wie sie namentlich in dessen letzter einschlägigen Schrift [12]) vorgelegt sind, widerlege, kann ich, wenigstens was die Hauptsache angeht, leider nicht einsehen. Ich muss weiter hinzufügen, dass ich die Grabstätte nicht für älter als 7. Jahrhundert halten kann und dass ich aus de Rossi's Brief an P. de la Croix (Docum. Nr. XVI) nur herauslesen kann, dass unser grosser Meister christlicher Archäologie im Wesentlichen Duchesne's Ansicht ist und es in gewohnter Höflichkeit nur vermeidet, P. de la Croix seine Meinung rund heraus zu sagen. Ich will damit übrigens nicht gesagt haben, dass ich mich, sobald mir gegönnt sein würde, das immerhin höchst merkwürdige Hypogeum — hoffentlich einmal unter der liebenswürdigen Führung Mgr. de Montault's — zu besuchen, gerne einer sorgfältigen Prüfung des Monuments unterziehen werde.

Eine kleine, aber wie alles, was aus seiner Feder kommt, lehrreiche Abhandlung L. Delisle's [13]) ist zwar zunächst paläographischen Inhalts, wird aber doch auch den Archäologen und Kunsthistoriker interessiren. Dem fruchtbarsten und ergiebigsten Vertreter der Kunstgeschichte, welchen Frankreich jetzt aufweist, Herrn E. Müntz, begegnen wir im Jahr 1885 zwar nicht auf dem Gebiet der christlichen Alterthümer (jenen Aufsatz ausgenommen, welcher unter »Amerika« erwähnt werden soll); doch dürfen wir wohl auf den Dank der Fachgenossen zählen, wenn wir auch hier auf einige das Gebiet der christlichen Ikonographie streifende und in Deutschland kaum noch bearbeitete Studien unseres Freundes aufmerksam machen. (Vergl. Repertorium VIII. S. 391 fg.) [14]).

Den Versuch einer »Glockenkunde«, wie wir sie in Deutschland von H. Otte besitzen, machte in Frankreich Ferd. Farnier [15]). Das Schriftchen

[11]) Ders., Le Martyrium de Poitiers. Compte-rendu des fouilles et de l'ouvrage du R. P. de la Croix. Poitiers 1885. 8°.

[12]) Duchesne, L., La Crypte de Mellébaude et les prétendus Martyrs de Poitiers (Extr. de la Revue Poitevine et Saintongeaise du 15 juill. 1885). Melle 1885. 8°.

[13]) Delisle, L., Mémoire sur l'École calligraphique de Tours au IXe siècle (Extr. de Mém. de l'Académie des Inscr. et belles lettres, t. XXXII, 1e p.) Paris 1885. 4°.

[14]) Müntz, Eugène, Le Palais Pontifical de Sorgues 1319–1395 (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France, t. XLV). Paris 1885. 8°. — Ders., Les Peintures de Simone Martini à Avignon (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des Antiq. de France, t. XLV). Paris 1885. 8°. — Ders., Les Peintures d'Avignon pendant le règne de Clément VI (1342—1352). Tours 1885. 8°.

[15]) Farnier, Notice sur les cloches u. s. f. Robécourt (Vosges) 1885. 8°.

steht hinter der Leistung unseres Landsmanns weit zurück, enthält aber sehr nützliche Nachweise über französische Denkmäler.

Eine Vorlesung des Herrn Alph. Gosset über kirchliche Baukunst [16]), gehalten vor der Akademie zu Rheims, will den byzantinischen Kuppelbau als die höchste Leistung der Architektur und als den Stil der Zukunft darthun, während ihm die Gothik »comme une langue morte« erscheint. Man wird zugeben müssen, dass Angesichts der Rheimser Kathedrale diese Sprache etwas kühn ist.

Aus den Verhandlungen der Académie des Inscriptions sei zunächst nur vorläufig mitgetheilt, dass P. Delattre bei den Ausgrabungen einer Basilika in Karthago eine Terracottaorgel gefunden hat, welche er dem 2. Jahrhundert (!) zuschreibt. Die Akademie hat die Angelegenheit der Académie des Beaux-Arts zu weiterer Untersuchung überwiesen.

Aus dem »Bulletin monumental« sei ein Aufsatz Barbier de Montault's notirt über ein im Museum zu Nevers von ihm bemerkten bisher unedirtes Elfenbein, die Nativitas und die Epiphanie darstellend, welche vermuthlich von einem (Reliquien-?) Kästchen herrührt und von Herrn de Montault dem 4.—5. Jahrhundert zugeschrieben wird.

Die Mémoires der »Société des Antiquaires de France« bringen einen ikonographisch interessanten Aufsatz L. Courajod's über das im Louvre bewahrte Porträt der hl. Catharina von Siena, in welchem er beweist, dass ein authentisches Bild der sienesischen Jungfrau in Marmor erhalten sei; weitere dankenswerthe Studien Schlumberger's über die Typen Christi, Mariä und der Heiligen auf byzantinischen Siegeln des 10., 11. und 12. Jahrhunderts, endlich einen Beitrag des Canonicus Laferrière über die Kirche S. Léger in Saintonge, bei welcher Gelegenheit er die an Kirchen, wie der Verfasser meint, als Ornamente angebrachten Hufeisen bespricht. Ich habe über diese culturgeschichtliche Curiosität, die ein Hereinragen mythologischer Vorstellungen in das Mittelalter darstellt, in »Kunst und Alterthum in E. L.« II. 703 gesprochen: es ist interessant zu sehen, dass dieselbe sich bis ins Herz Frankreichs verbreitet findet.

Aus dem Jahrgang 1884 (Vol. XXVII = III[e] sér. II.) der »Revue del' Art chrétien« sind zu verzeichnen: Schnütgen Materialien zur Geschichte der hl. Oelgefässe (p. 454); de Linas und Helbig über die internationale Ausstellung religiöser Bilder (imagerie religieuse) zu Rouen (p. 463); aus Jahrgang 1885 (Vol. XXVIII = III[e] sér. III.): Paul Allard über die Gedichte des Prudentius, als Quelle für christliche Kunstsymbolik des 4. Jahrhunderts, eine lesenswerthe Abhandlung; ich möchte bei dieser Gelegenheit betonen, dass eine ganze Reihe altchristlicher Schriftsteller in ähnlicher Weise zu untersuchen wären: ich weise nur auf Gregor d. Gr., Cassiodor, Ambrosius, Lactantius u. s. f. hin. — Ch. de Linas über mittelalterliche Elfenbeinsculpturen, und zwar über das (in Photographie hier wiedergegebene) byzantinische

[16]) Gosset, Alph., Essai sommaire sur l'architecture religieuse, lecture faite à l'Académie nat. de Reims. Reims 1884.

Triptychon der Collection Harbaville zu Arras, ein Werk von hervorragendster Schönheit und in mancher Hinsicht für die »byzantinische Frage« bedeutend. Ders. über die Paradiesbäume in der mittelalt. Kunst Deutschlands (p. 39) und über das Alter des Malerbuchs vom Berge Athos. — Fuget über die Kirche St. Marie de Fours (Schluss) und Corblet über die eucharistischen Gefässe (Forts.). — Weiter de Linas über das romanische Crucifix der Kathedrale zu Leon, im Madrider Museum (p. 185); ders. über die Sammlung Emaille des Hrn. Staatsrath Swenigorodskoi in St. Petersburg. — Bethune de Villers über: »Le Beau-esthétique et l'idéal chrétien«. — Barbier de Montault über den Kirchenschatz von S. Maria bei S. Celso in Mailand (p. 287). — L. Germain über den Ursprung des lothringischen Kreuzes (p. 329). — Prevost über mittelalt. Funde in S. Ouen zu Rouen (p. 338). — Cartier über S. Francesco d'Assisi in der Kunstgeschichte. — Rohault de Fleury über Kelche des hl. Gerhard u. s. f. — Cloquet über romanische Wandmalereien in der Kathedrale zu Tournay, welche die Legende der hl. Margaretha darstellen, eine sehr schöne ikonographische Untersuchung (p. 442). — Ch. de Linas über polychrome emaillirte Crucifixe u. dgl., ein sowohl durch seinen Text als durch die vorzüglichen Abbildungen hochwichtiger Beitrag zur Archäologie der Crucifixe. Wie man sieht, ist die »Revue« bemüht, ihren Lesern einen reichen und die verschiedensten Gebiete der christlichen Kunst umfassenden Inhalt zu bieten. Es entspricht der Natur der Sache, dass vorzüglich französische und belgische Denkmäler zur Besprechung gelangen, doch ist offenbar das Augenmerk der Redaction darauf gerichtet, mehr und mehr auch deutsche, italienische, russische Kunstwerke in Betracht zu ziehen. Möge die neuorganisirte und sehr splendid ausgestattete Zeitschrift einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen haben. Es kann nur schmerzlich empfunden werden, dass wir in Deutschland kein Centralorgan wie dieses für kirchliche Kunst besitzen.

Aus der »Revue archéologique« sind diesesmal nur die fortgesetzten Mittheilungen Deloche's über merowingische Stempel und Ringe, dann die Untersuchungen von Gaidoz über die Symbolik der Sonne und des Rads auf gallischen Münzen und den Zusammenhang dieser mit der Symbolik des Kreuzes zu notiren — Untersuchungen, deren Resultaten ich in mehr als einem Punkte nicht beipflichten kann.

Von Duchesne's Ausgabe des »Liber Pontificalis« sind bis jetzt zwei Fascikel (p. 1—296) erschienen: ein jetzt schon für alle unentbehrliches Werk, welche den altchristlichen Monumenten ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Die Entstehung und Geschichte der ältesten römischen Kirchen (so besonders S. Peter), hunderte von Problemen, welche die Geschichte und die Antiquitäten Roms vom 1. bis zum 7. Jahrhundert darbieten, werden hier berührt und theilweise geklärt; die berühmten Papstbilder der Basilika S. Paolo f. l. m. erhalten zum erstenmal eine eingehende kritische Bearbeitung. Ich behalte mir vor, auf das nach so mancher Hinsicht bedeutende Werk, auf welches die französische Wissenschaft stolz sein kann und welches alles in Schatten stellt, was der französische Clerus auf dem Gebiete der Erudition in diesem Jahrhundert geleistet hat, später eingehender zurückzukommen.

III.

England und Amerika. Von englischen Beiträgen wüsste ich in diesem Jahre nur die sehr lesenswerthe Studie des englischen Rosminianers Rev. Joseph Hirst in Wadhurst über die Symbolik des Einhorn zu verzeichnen, ein Aufsatz, der allerdings, wie der Verfasser am Schlusse erklärt, ohne vorausgehende Kenntniss des betreffenden Artikels in meiner R.-Enc. des christl. Alterthums, aber auch ohne vollständige Kenntniss des ziemlich reichen an andern Orten, z. B. in den Bonner Jahrbüchern, von mir wie von Anderen publicirten Materials geschrieben ist. J. Hirst, welcher die römischen wie die christlichen Denkmäler seiner Heimat vorzüglich kennt, ist ohne Zweifel berufen, unserer Wissenschaft noch manche willkommene Bereicherung zuzuführen und man darf seinen Namen als einen Beweis dafür anführen, dass die von de Vit in Rom so glänzend vertretenen antiquarischen Studien in Rosmini's edler Stiftung bevorzugte Pflege finden.

Die jüngste Provinz, welche sich die christliche Archäologie erobert, ist Amerika. Das Land selbst bietet natürlich unserer Wissenschaft keine Bereicherung dar; aber wie alles in jedem Welttheil aufblüht, so gewinnt nun auch das archäologische Studium tüchtige Adepten und Vertreter: die von diesen Forschern ausgegangene Gründung eines »American Journal of Archaeology and of the history of fine arts« (Baltimore 1885 f.) verdient in Europa mit Freude begrüsst zu werden. Die Herausgeber sind Prof. Eliot Norton und Dr. A. L. Frothingham (von der John Hopkins University), welch letzterem rührigen und hochbegabten Gelehrten wir wiederholt auf dem Gebiet der altchristlichen und mittelalterlichen Kunstforschung begegnet sind (vergl. Repert. VI. 378 u. a.). Zahlreiche Mitarbeiter aus England, Italien, Frankreich und Deutschland sichern dem Unternehmer einen weiten Gesichtskreis; die Ausstattung ist überaus schön und vornehm. Ich hoffe von jetzt ab einen regelmässigen Bericht über die neue Zeitschrift zu bringen, welche, wie es scheint, sich der Frühzeit der christlichen Kunst in besonderm Maasse zuzuwenden beabsichtigt. Sehr dankenswerth sind namentlich die ziemlich eingehenden Fundberichte, welche über Ausgrabungen in allen Welttheilen Nachricht geben und eine Zusammenstellung bieten, wie keine europäische Zeitschrift sie bisher versucht oder durchgeführt hat. Von grösseren uns hier angehenden Aufsätzen sei vor allem E. Müntz' Studie über die nunmehr zerstörten Mosaiken Ravennas erwähnt, ein sehr wichtiger Nachtrag zu den Arbeiten Rahn's, Richter's u. A. Auch der Herausgeber, Herr Frothingham, hat in den »Notes of Christian Mosaics« der musivischen Malerei seine Aufmerksamkeit zugewandt und eine Reihe von Irrthümern klargelegt, welche betr. des Mosaiks an der Façade von S. Paolo f. l. m. unterliefen. Sehr beachtenswerth ist dann desselben Untersuchung über das Wiederaufleben der Sculptur in Europa im 13. Jahrhundert und die Stellung Niccola Pisano's zu derselben. In Hinsicht auf die Pisani kommt der Verfasser zu dem Resultat: »No natural or indigenous growth prepared the way for the school of the Pisani« (?); die Betheiligung der verschiedenen Nationen an diesem »Rinascimento« des 13. Jahrhunderts fasst er in dem Satz zusammen: »To France

belongs not only priority, but superiority in the revival of sculpture in Europe in the thirteenth century«. Der Aufsatz wird nicht ohne lebhaften Widerspruch bleiben und die in ihm vorgetragenen Ansichten werden schon desshalb eine wesentliche Modification erfahren, weil die Untersuchung von den zwei wichtigsten Denkmälern Deutschlands, welche doch hier vor Allem in Betracht kommen, den Sculpturen des Portals am südlichen Transept des Strassburger Münsters und denjenigen der goldenen Pforte zu Freiberg, vollkommen Abstand nimmt.

IV.

Deutschland. Den römischen Katakomben widmet K. Rönnecke eine mit Verständniss und Liebe geschriebene Broschüre, gegen deren Auffassung ich im Einzelnen freilich manchen Vorbehalt zu machen hätte [17]). Die altchristlichen Inschriften Africas, wie sie mein verewigter College Wilmanns im achten Bande des C. J. L. (1881) zusammengestellt, hat einer meiner talentvollsten Schüler, K. Künstle, nach ihrer Bedeutung als Quelle für christliche Archäologie und Kirchengeschichte untersucht [18]) — eine Erstlingsarbeit allerdings, aber eine Leistung, welche bei der Begabung und dem Streben ihres Verfassers zu vortrefflichen Hoffnungen in Bezug auf diesen berechtigt.

Von zusammenfassenden Darstellungen ist die neueste Auflage von G. Jakobs' »Kunst im Dienste der Kirche« [19]) zu vermerken: der Umstand, dass das Buch nun zum viertenmal aufgelegt wird, beweist seine Brauchbarkeit, namentlich für den praktischen Geistlichen, der hier für Bau, Inneneinrichtung und Schmuck seiner Kirche nützliche Nachweise erhält. Darin liegt der Hauptwerth des Werkes, welches in seinen historischen und archäologischen Theilen vielfach hinter den Forderungen der Gegenwart zurückgeblieben ist, in seinen Quellenangaben Wichtiges übersieht, um Schriften zweiten und dritten Ranges anzuführen und manchen Details ungebührlich grossen Raum einräumt, während bedeutende Gegenstände kurz abgehandelt oder übergangen werden. Ich kann auch in der Hineinziehung der Musik in den Umkreis der Darstellung keinen Vortheil finden.

Für den Studirenden der protestantischen Theologie hat Prof. V. Schultze in Zöckler's »Handb. d. theol. Wissenschaften« [20]) (II. 236—278) eine allerdings äusserst kurze, aber doch recht brauchbare Darstellung der christlichen Archäologie geliefert, in welcher er den Stoff nach den von mir (R.-E. der christl. A. I. 78) angegebenen Gesichtspunkten gliedert und nützliche Litteraturnachweise gibt. Es ist erfreulich zu sehen, dass die Zöckler'sche Gesammtdarstellung der Theologie unsere Wissenschaft als einen integrirenden Theil derselben aufgenommen hat.

---

[17]) Rönnecke, Karl, Kaiserl. Botschaftsprediger, Roms christliche Katakomben. Leipzig, Verlag von G. Böhme. 1886. 8°.

[18]) Künstle, K., Die altchristlichen Inschriften Africas nach dem Corpus Inscriptionum lat. Bd. VIII. als Quelle für christl. Archäologie u. Kirchengeschichte, in Tüb. theol. Quartalschrift 1885.

[19]) G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche.

[20]) Nördlingen 1885, II. Aufl.

Meine »Realencyclopädie« ist seither bis Lieferung XV (bis zu W. Sonntag) gediehen; der Rest ist bereits grösstentheils gedruckt und die Ausgabe der letzten den Schluss bringenden Lieferung steht bis Ostern bevor. Von grössern Artikeln aus Lief. XII — XV seien hervorgehoben: Hytrek und Kraus über Marienbilder; Heuser über Martyrer u. s. f. Ders. über Medaillen; Funk über Mönchthum; Kraus über Monogramme Christi; Heuser und Kraus über Mosaiken; Kraus über Münzen, Ringe, geschnittene Steine; Hermesdorf über Musik; Krieg über Officium divinum; Kraus über Orans; über Pastor bonus; de Waal über Darstellungen des Petrus und Paulus; Krieg über Predigt; Sdralek über Reliquien; de Waal und Kraus über Sarkophage.

Die Litteratur über Ursprung und Entstehung der altchristlichen Basilika hat eine Bereicherung von zwei Seiten erfahren. Konrad Lange[21]) erklärt in seinem ausgezeichneten Werke über »Haus und Halle« S. 195 f. die Scholae oder Versammlungssäle der Collegia als die Vorbilder der christlichen Basilika, verwirft die Ansichten Messmer's, Reber's, Dehio's, auch den von mir behaupteten Ausgang der Basilika von den cellae trichorae der Cömeterien (S. 306) und sieht in der Ersetzung der einschiffigen Schola durch die dreischiffige Basilika seit Constantin den monumentalen Ausdruck der Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion (S. 323). Die sorgfältigen und geistvollen Ausführungen Lange's haben zweifellos den Gegenstand entschieden gefördert: es ist mir indess völlig unbegreiflich, wie es Lange hat entgehen können, dass seine These im Wesentlichen ganz auf die meinige hinauskommt. Die Cellae coemiteriales sind durchaus nicht, wie er glaubt, ursprüngliche Grabbauten (S. 308), sondern nichts anders als christliche Scholae, in denen die Collegia tenuiorum der Christen ihre Versammlungen und Gastmähler, allerdings also auch ihre Agapen und die eucharistische Feier abhielten. Ich muss dabei bleiben, dass die Frage so im Wesentlichen gelöst ist; Lange hat das Verdienst, sie von einer andern Seite dieser Lösung zugeführt zu haben. In manchen Punkten, z. B. in der gänzlichen Ausschliessung des Hausbaues als eines zu berücksichtigenden Elementes, kann ich Hrn. Lange nicht beistimmen, wenn ich mich auch noch öfter im Gegensatz zu dem zweiten der hier zu erwähnenden Autoren, Herrn H. Holtzinger, befinde, welcher in seinen »Kunsthistorischen Studien« den Ursprung des christlichen Kirchenbaus soeben einer erneuten, in vieler Hinsicht sehr beachtenswerthen und tüchtigen Untersuchung unterzogen hat[22]). Der Umstand, dass die Ergebnisse derselben theilweise gegen mich gerichtet sind, kann mich nicht abhalten, das Verdienst der Abhandlung anzuerkennen. H. Holtzinger findet den Typus der christlichen Basilika bereits in vorconstantinischer Zeit ausgebildet (S. 15), sucht aber als Quelle für die Form der christlichen Basilika nicht eine bestimmte Art von Bau,

[21]) Lange, Dr. K., Haus und Halle. Studien zur Geschichte des antiken Wohnhauses und der Basilika. Leipzig, Veit & Co. 1885. 8°.

[22]) Holtzinger, H., Kunsthistorische Studien. Mit 42 Illustrationen nach eignen Zeichnungen. Tübingen, Fr. Fues. 1886. 8°.

sondern nur eine Gattung nachzuweisen (S. 22): weder die Basilica forensis, noch die Oeci der Paläste, noch der Tempel boten alle Elemente, deren der christliche Künstler bedurfte; so kam der letztere zu einem wesentlich eklektischen Verfahren (S. 35). Wenn der Verfasser beachtet hätte, was mein Aufsatz über Basiliken in der R.-E. der christl. Arch. I. 119 sagt, so hätte er hier im Wesentlichen dasjenige ausgesprochen gefunden, was an dieser These richtig ist: seine These tritt da in ihr Recht, wo es sich um die Frage handelt, wie die Cella coemiterialis oder Schola der vorconstantinischen Zeit zur dreischiffigen Basilika erweitert wurde. Dehio's Hypothese hat weder bei Lange noch bei Holtzinger Anklang gefunden.

Holtzinger's Schrift bringt ausserdem zwei andere Aufsätze: die Erklärung einer Stelle des Lib. pontif. Ravennaticus betr. der ad (h)ermolas genannten Localität vor der Ecclesia Ursiana, und »Christliche Alterthümer aus Griechenland«, wo eine Menge Lampen, Stempel, Kreuze u. s. f. abgebildet sind — eine sehr dankenswerthe Gabe, welche uns hoffen lässt, dass die so sehr vernachlässigten christlichen Antiquitäten Griechenlands in dem Verfasser einen Bearbeiter finden werden.

Da die mittelalterliche Architektur ausserhalb des Rahmens dieser Berichte fällt, so kann ich nur flüchtig auf die schöne Publication der Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald durch Dr. Adamy hinweisen [23]), welche auch, retrospective, für die altchristliche Baukunst, manches Interessante bietet. Weisen doch Vorhof und Vorhalle der Einhard-Basilika so entschieden auf altchristliche Vorbilder, dass auch hier die bewusste Anlehnung der »karolingischen Renaissance« an die römisch-christliche Uebung sofort zu Tage tritt. Die Geschichte dieser »karolingischen Renaissance« hat dann weiter durch den Herausgeber dieser Zeitschrift in dem »Strassburger Festgruss an Springer« eine höchst werthvolle Bereicherung erfahren. Prof. Janitschek hat in seinem Aufsatze an erster Stelle den Einfluss gewisser syrisch-orientalischer Handschriften auf die occidentalische Buchmalerei, dann aber den wirklichen Umfang von Karls d. Gr. Kunstthätigkeit festzustellen gesucht — ich denke, beides mit durchschlagendem Erfolg [24]).

Einer ganz besondern Bevorzugung scheint sich neuerdings bei uns die Ikonographie zu erfreuen. Das »Weltgericht in der bildenden Kunst« hat auch im vergangenen Jahre einen Bearbeiter gefunden: Gust. Portig's Schrift [25]) bringt mancherlei brauchbares Material, steht aber leider ganz ausser Zusammenhang mit den Forschungen der letzten Jahre, wie sie in den Untersuchungen Jessen's, Voss', Springer's, meinen eigenen über Reichenau u. s. f. niedergelegt sind (vergl. Repert. VIII. 358 f.). — Th. Hach hat die Darstellungen

[23]) Darmstadt 1885. 4°.

[24]) Strassburger Festgruss an Anton Springer zum 4. Mai 1885. Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann 1885. 1) Janitschek: Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei. 2) A. Michaelis: Michelangelo's Leda und ihr antikes Vorbild.

[25]) Portig, Gust., Das Weltgericht in der bildenden Kunst (Zeitfragen des christl. Volkslebens X, 5, Heft 69). Heilbronn, Henninger. 1885. 8°.

der Verkündigung Mariä im christlichen Alterthum einer Kritik unterzogen, welche zu dem Ergebniss gelangt, dass dieselben vor 431 überhaupt nicht nachweisbar seien und auch vor Schluss des 6. Jahrhunderts nur solche vorkommen, welche aus den Apokryphen ihre Motive schöpfen [26]). Dabei ist selbstverständlich, dass der Verfasser die bekannte Scene in S. Priscilla mit V. Schultze als Verkündigungsbild ablehnt. Herr Hach urtheilt aber in diesem Punkte nur nach den gänzlich unzulänglichen Abbildungen bei Bottari und Garrucci: eine bevorstehende getreue Publication der Frescos wird die Hauptbedenken gegen die Deutung derselben auf die Annunciatio beseitigen.

Die Ikonographie der Taufe Christi hat Hr. Jos. Strzygowski zunächst in einer Inaugural-Dissertation, dann in einer splendid ausgestatteten und trefflichen grösseren Schrift behandelt, welch letztere das Sujet durch Alterthum, Mittelalter und Neuzeit bis zum 16. Jahrhundert verfolgt. Ich versage es mir hier auf den Inhalt näher einzugehen, da an anderer Stelle darüber ausführlich berichtet wird. In einzelnen Punkten bringt der Artikel »Taufe« meiner Realencyclopädie Zusätze oder Berichtigungen.

Die »byzantinische Frage« hat im abgelaufenen Jahre, wenigstens nach der Seite der Elfenbeinsculptur, eine überaus werthvolle Förderung durch E. Dobbert erfahren, welcher zu weit gehenden Beschränkungen des byzantinischen Einflusses und Ueberschätzung der ravennatischen Schule entgegentritt. Es bedarf eines näheren Eingehens auf den nach vieler Rücksicht belehrenden Aufsatz nicht, da derselbe in dieser Zeitschrift erschienen ist [27]).

Eine der seltnern und nicht gerade anziehendsten allegorischen Darstellungen des Mittelalters ist diejenige der Hostienmühle, mit welcher die des Kelters (Torculas calcavi solus, Jesaias 63, 3) zusammenhängt. Beide haben zum erstenmale in einer kleinen, aber inhaltreichen Schrift Hrn. Ad. Hofmeister's [28]) eine litterar- und kunstgeschichtliche Erörterung gefunden, welche ebenso von warmem Interesse als Verständniss zeugt. Keine der Mühlendarstellungen scheint, wenigstens in Deutschland, über das 15. Jahrhundert hinauszugehen. Die Kelterbilder sind, wie Lasteyrie (Gaz. archéol. X. 25) gezeigt hat, in Frankreich beliebter gewesen; sie gehen bis ins 12. Jahrhundert hinauf; das nachweisbar älteste derselben ist deutscher Herkunft, es fand sich in dem Hortus deliciarum der Herrad.

Dem Zeitalter der Renaissance gehören zwei Darstellungen an, welche kürzlich erörtert wurden, deren Erwähnung hier wenigstens gestattet sei, da sie auch für die ältere christliche Ikonographie nicht uninteressant sind: Dürer's Rosenkranzfest [29]) und desselben Apokalyptische Reiter. Die letztere

---

[26]) Th. Hach in Luthard's Zeitschrift f. Kirche, Wissenschaft und kirchl. Leben. Leipzig 1885, S. 379 f. u. 425 f.

[27]) E. Dobbert, Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur. Repertor. f. Kunstw. VIII. 162 f.

[28]) Hofmeister, Ad., Die allegorische Darstellung der Transsubstantiation unter dem Bilde der Mühle. Schwerin 1885. 8°. (S. A. aus Wiechmann, Mecklenb. alt-niedersächs. Litteratur, III.)

[29]) Neuwirth, Jos., Albr. Dürer's Rosenkranzfest. Leipz. u. Prag 1885. 8°.

Abhandlung ist im Repert. VIII. 504 besprochen worden, Neuwirth's Schrift wird als ein Beitrag zur Ikonographie Mariä sicher die verdiente Beachtung finden.

Drei interessante Leinen-Stickereien im Besitze des Fürsten von Solms-Braunfels, welche 1880 in Düsseldorf ausgestellt waren, sind mit dem ihm eigenen feinen Geist von Jos. Aldenkirchen nach ihrer technischen und ikonographischen Bedeutung gewürdigt worden [30]).

Ebenfalls der späteren Zeit wendet sich ein Aufsatz E. Dobbert's über Duccio's Bild »Die Geburt Christi« in Berlin zu, der aber auch durch seine ikonographischen Untersuchungen für die ältere Kunstarchäologie namhafte Resultate abwirft und wie alle Arbeiten des Verf. dem Mitforscher eine Quelle des Genusses und der Belehrung bietet [31]). Duccio's Dombild enthält Züge aus den Apokryphen: es wird auf den Einfluss derselben eingegangen und somit ein Beitrag zu einem nicht unwichtigen Capitel der mittelalterlichen Ikonographie gegeben, nämlich den Apokryphen als Quelle von Kunstvorstellungen, ein Thema, dessen sich hoffentlich bald Jemand bemächtigen wird.

»Zur Staurologie und Ikonographie des Crucifixus« lautet der Titel einer in derselben Zeitschrift [32]) erschienenen Studie des verehrten Verfassers des »Handbuchs der kirchl. Kunstarchäologie des d. Mittelalters«. Herr Otte untersucht darin ein im Jahr 1884 im Dom zu Merseburg hervorgetretenes Sandsteinwerk aus der frühromanischen Zeit, wobei eine Menge dienlicher und diesen Theil der mittelalt. Kunstarchäologie fördernde Bemerkungen einlaufen. In Bezug auf die Vierzahl der Nägel darf ich vielleicht an die, wie es scheint, dem hochverdienten Verfasser unbekannt gebliebenen Untersuchungen erinnern, welche ich im I. Bd. meiner »Beitr. zu Trierischen Gesch. u. Archäologie« veröffentlichte.

Zu den ikonographisch wichtigsten Denkmälern des frühern Mittelalters zählen die in Deutschland wie in Italien nicht gerade häufigen, aber durch hervorragende Exemplare vertretenen reliefirten Kirchenportale, deren Reihe mit den berühmten Thüren von S. Sabina in Rom anhebt. Herr Dr. Joh. Merz in Tübingen hat einem der bedeutendsten Denkmäler dieser Classe, den ehernen Domthüren von Augsburg, seine Aufmerksamkeit zugewendet und in einer kleinen, aber durch Sachkenntniss, Belesenheit und besonnene Kritik ausgezeichneten Schrift ihre Bildwerke zu erklären und dem Werke seine kunstgeschichtliche Stellung zuzuweisen unternommen [33]). Die Studie bezeichnet einen namhaften Fortschritt über die älteren Erklärungen (von Allioli 1853, Kugler, Herberger 1860, Gottfr. Maier 1866, G. Kach 1869) und dürfte in allen Hauptpunkten das Richtige getroffen haben, wenn auch zweifellos eine eingehendere vergleichende Heranziehung der übrigen Portalsculpturen des 6. bis 12. Jahrhunderts der Untersuchung sehr zu statten gekommen wäre.

---

[30]) Aldenkirchen, Jos., Frühmittelalterliche Leinen-Stickereien. Mit 3 Taf. Bonn 1885 (Lt. aus Bonn. Jahrbb. Heft LXXIX).

[31]) E. Dobbert im Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1885, Heft IV.

[32]) Ebenda.

[33]) Merz, Joh., Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms. Mit zwei Tafeln. Stuttgart, Steinkopf. 1885. 8°.

Brieger's »Zeitschrift für Kirchengeschichte« hat 1885 zwei Beiträge zur ältesten römischen Kirchengeschichte und Archäologie gebracht, welche hier wenigstens zu nennen sind: C. Erbes hat (1 f.) aufs neue, im Sinne der Lipsius'schen Schule, das Alter der Gräber und Kirchen des Paulus und Petrus in Rom untersucht: er lässt beide, die alte Pauls- und Peterskirche, schon von Constantin geplant und in den letzten Jahren seiner Regierung, ca. 335, noch begonnen werden. V. Schultze gibt (ib. 343 f.) »Untersuchungen zur Geschichte Constantins des Gr.«, in welchen er zunächst die Bedenken bekämpft, welche Brieger gegen den historischen Charakter von Euseb's Meldung (H. e. IX. 9, § 10—11. L. C. IX. 18. V. C. I. 40) über die Errichtung einer Constantin darstellenden Statue mit dem Kreuz in der Hand geltend gemacht hatte (Zeitschr. f. K.-G. IV. 200). Herr Schultze sucht glaubhaft zu machen, dass die Errichtung einer derartigen Kreuzesbildsäule im Jahr 312 (!) ganz zu Constantins damaliger Stellung zum Christenthum in Uebereinstimmung stehe; dass die dem Kaiser ziemlich allgemein zugeschriebenen Concessionen an das Heidenthum (Tempelbauten in Constantinopel, Zosim. II. 31; Inschrift von Hispellum: Muratori Thes. Inscr. III. 1791, Orelli-Henzen n. 5580 etc.: . . . *in cuius [sc. urbis] gremio | aedem quoque Flaviae hoc est nostrae gen | tis ut desideratis magnifico opere perfici | volumus ea observatione per [prae?] scripta ne ae | dis nostro nomini dedicata cuiusquam con | tagiose [ae] superstitionis fraudibus polluatur* — die Inschrift ist gegen Muratori's Zweifel von Mommsen, Ber. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. W. W. z. Lpz. 1850, 199 f., für echt erklärt worden) auf Missverständniss beruhen u. s. f. So dankenswerth manche der hier beigebrachten Gesichtspunkte erscheinen müssen, haben mich die Schultze'schen Ausführungen nicht überzeugt: sie scheinen mir ein vollständiges Verkennen der gesammten vor- und namentlich nachnicänischen Politik Constantin's zu beweisen, welche meines Erachtens nie anders den als ein fortlaufender Compromissversuch zu verstehen ist.

Hettner's und Lamprecht's »Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst« hat auch im verflossenen Jahre fortgefahren, namentlich in dem ihr beigegebenen »Correspondenzblatt« einen willkommenen Austausch der Fachgenossen und Vereine herzustellen. Von Aufsätzen, welche mit unserem Vorwurf in Beziehung stehen, dürfte meine Abhandlung über das in meinem Besitz befindliche Diptychon der Abtei S. Maximin bei Trier zu erwähnen sein. Sie behandelt das einzige uns in Deutschland noch erhaltene Exemplar dieser Gattung von Schriftdenkmälern.

Die »Bonner Jahrbücher« brachten in ihrem LXXX. Hefte einen kleinen Beitrag von Reuleaux zur Geschichte des in ikonographischer Hinsicht so interessanten, s. Z. von Braun erklärten Portals von Remagen (S. 169) und einige Memoriensteine aus Essen (G. Humann S. 184 f.). Von andern hier in Betracht kommenden Zeitschriften hat das Hofele'sche »Pastoralblatt für die Diöcese Rottenburg« (Stuttgart) und das mit ihm verbundene »Diözesan-Archiv« auch in seinem III. Jahrgang eine Reihe nützliche Aufsätze und kleinere Mittheilungen zur ältesten Kirchengeschichte Schwabens und Alemanniens, zu den kirchlichen Antiquitäten dieser Gegen-

stände, namentlich aber auch liturgische Beiträge gebracht, die dieses Organ der Beachtung Seitens der kirchlichen Archäologie empfehlen. In noch höherem Grade möchte ich das von dem »Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst« gesagt haben, dessen Redaction nach dem Tode seines Gründers, des Prälaten Dr. Schwarz in Ellwangen, von dem Tübinger Theologie-Professor Dr. Keppler übernommen wurde. Ich zweifle nicht, dass es dem rührigen und kenntnissreichen Herausgeber gelingen wird, dem Blatte seine Stellung zu sichern und in vortheilhafter Weise auf die Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse und guten Geschmackes einzuwirken. Beide Organe machen der katholischen Geistlichkeit Württembergs ebenso Ehre, wie das »Christliche Kunstblatt« der protestantischen desselben Landes. Es hat in seinem XXVII. Jahrgang ausser dem ersten Abdruck der oben besprochenen Schrift von Merz über die Domthüre von Augsburg eine sehr verdienstvolle Studie des Diak. Klemm über die Entwicklung der Formen der (mittelalterlichen) Steinschrift (Nr. 8) u. a. gebracht.

Die »Stimmen aus Maria Laach« bieten aus der Feder des durch seine Arbeiten über den Xantener Dom bekannten Jesuiten St. Beissel Studien über »Erzbischof Egbert von Trier und die byzantinische Frage« (Jahrgang 1884, 260 f.) und »Zur Geschichte des Domes der hl. Helena in Trier« (1886, 13 f.). Während die Xantener Forschungen des Verfassers vieles Neue und Selbständige boten, welches die Wissenschaft zu Dank verpflichtete, verrathen diese beiden letztgenannten Aufsätze, dass ihr Autor weder auf dem Gebiet der Trierischen Geschichte noch der ältern Kunstgeschichte selbständige Studien gemacht hat. Namentlich der letzte Aufsatz ist von einer Tendenz nicht freizusprechen, welche nichts mit der Wissenschaft gemein hat. Die Absicht, in welcher bewiesen werden muss, dass »der Dom von Trier das alte Haus der Helena bleibt, eine der ehrwürdigsten Kirchen der Christenheit«, ist nur zu durchsichtig. Ich gedenke, später auf diese Versuche zurückzukommen.

Freiburg, 6. Februar 1886. *F. X. Kraus.*

Ikonographie der Taufe Christi, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst von Dr. **Josef Strzygowski.** München, Verlag von Theodor Riedel, 1885. 4°, 76 Seiten Text, 22 Tafeln.

Die letzten Jahre haben der Kunstwissenschaft eine nicht geringe Anzahl ikonographischer Arbeiten zugeführt. Unsere Kenntniss von der Ikonographie des Weltgerichtes ist durch mehrere derselben wirklich vertieft, einige Heiligengestalten sind durch gesonderte Behandlung in ihren Umrissen schärfer gezeichnet worden; die Psalterillustrationen, die Genesisbilder, sowie die Bilderreihen zur Apocalypse haben den Gegenstand kleiner Monographien abgegeben. An diese Reihe ikonographischer Arbeiten schliesst sich nun auch Strzygowski's vorliegende Publication an, eine Arbeit, die durch ihre saubere, fleissige Ausführung zu den besten Hoffnungen bezüglich des jungen Verfassers berechtigt.

Der bibliographischen Genauigkeit wegen sei erwähnt, dass der erste Theil der Arbeit als »Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde« an der Münchener Universität im März 1885 bei Wolf und Sohn in München erschienen ist (8°, 48 S.). Im Vorwort wurde eine illustrirte Ausgabe des

Ganzen in Aussicht gestellt; diese erschien noch im Laufe desselben Jahres mit neuer Vorrede und in anderer äusserer Gestalt.

Die Arbeit beginnt mit einem kurzen Abschnitte über »die Quellen der Kunstdarstellung«; den eigentlich ikonographischen Theil leitet ein Capitel über die Darstellungen in den Katakomben ein. Wie überhaupt in der ganzen Arbeit, so bemerken wir auch hier ein erfolgreiches Bemühen nach Vollständigkeit und ein unverkennbares Talent für kunstgeschichtliche Kritik. Das Material wird methodisch beigebracht, verglichen und combinirt. Wenn wir Lefort's »Chronologie des peintures des catacombes romaines« (in der Revue archéologique) nicht benützt finden, wenn wir beständig Rollet statt Roller zu lesen bekommen, so können diese kleinen Versehen unser günstiges Urtheil nicht ernstlich anfechten. Die Ansicht, dass eine mehrmals als Taufe Christi angesprochene Darstellung in den Prätextatkatakomben anders zu deuten sei, dürfte sich Bahn brechen. Einen Ersatz für die Deutung Garrucci's und Roller's zu geben, war dem Autor allerdings unmöglich. Den Mosaiken von Ravenna ist ein besonderes Capitel gewidmet. Sehr reiches Material bot sich für Strzygowski's Arbeit aus dem Kreise der byzantinischen Kunst dar, so dass sich mancher allgemeine Gesichtspunkt hat finden lassen. Die Erklärung, die (S. 23) von dem Kreuz gegeben wird, das sich auf byzantinischen Darstellungen der Taufe Christi häufig findet, ist ungezwungen, ja fast selbstverständlich. Das Kreuz bedeutet hier kaum etwas anderes als eine Anspielung auf das Erlösungswerk durch den Kreuzestod Christi. Bei der Taufe Christi nimmt das Erlösungswerk seinen Anfang. Mit dem modernen Stand der »byzantinischen Frage« ist dann allerdings Strzygowski nicht vollkommen vertraut, wie sich das aus mehreren Stellen des Buches ergibt (Seite 15, 25, 26, 42, 50, 52, 71). Auf Seite 26 ist mir einerseits angenehm aufgefallen, dass der Autor von dem interessanten Evangelistar im Rathhause zu Goslar Notiz genommen hat, andererseits möchte ich gegen die Einreihung dieses hochinteressanten, aber noch wenig studirten Denkmals niedersächsischer Miniaturmalerei unter die byzantinischen Bilderhandschriften schon hier Widerspruch erheben. Es scheint mir der Rückschluss von einer ikonographischen Uebereinstimmung einer Darstellung des Codex mit analogen byzantinischen Bildern auf den byzantinischen Stil des Ganzen zu voreilig. Mit demselben Rechte könnte ich das Manuscript für englisch ansehen, weil ich eine frappante Uebereinstimmung eines Bildes im Codex mit Miniaturen englischer Provenienz gefunden habe. Wenn ich auch annehmen möchte, dass Strzygowski nicht genau dasselbe meint, was er mit den Worten »Denkmal der spätesten byzantinischen Kunst« thatsächlich ausdrückt, so kann doch nicht verschwiegen werden, dass er den Goslarer Codex dann, wenn er ihn auch nur als eine deutsche Copie nach einem byzantinischen Manuscripte ansieht, doch nothwendigerweise im Capitel der deutschen Kunst hätte erwähnen müssen. Es sei hier übrigens ausgesprochen, dass das Evangelistar zu Goslar in stilkritischer Beziehung äusserst schwierig zu beurtheilen ist. Erst eine Facsimilereproduction würde Gelegenheit zu methodischem Vergleichen bieten und wahrscheinlich bald Klarheit in die Angelegenheit bringen.

Der Autor lässt auf das byzantinische Capitel einen Abschnitt über russische und neugriechische Kunst folgen. Sehr zutreffend betont Strzygowski (S. 32 ff.) die gesonderte Stellung, welche die Darstellungen der Taufe Christi in den Psaltern einnehmen. Einem kürzeren Capitel über longobardische und karolingische Darstellungen folgt ein längerer wichtiger Abschnitt über die deutsche Kunst des »frühen« Mittelalters. Hier sollte es, wie auch später auf S. 61 besser heissen: des »hohen« Mittelalters. Denn Strzygowski behandelt in dem betreffenden Abschnitte Kunstwerke nur des 10. bis 14. Jahrhunderts. Dass die Engel bei der Taufe Christi im Codex Egberti zu Trier gerade auf ein griechisches Vorbild weisen sollen, wie Strzygowski will (S. 42), lässt sich wohl nicht beweisen. Der Autor meint, »das Erheben der Arme unter den Obergewändern« bei den Engeln, die dem Taufacte beiwohnen, sei beweisend. Dasselbe Motiv aber bringen auch italienische Darstellungen des hohen Mittelalters. Dass diese ihrerseits wieder byzantinischen Einfluss erfahren haben, ist hier nicht maassgebend. Wenn ich irgendwo in deutscher Kunst eine Gruppe, ein Motiv finde, die ähnlich so in der byzantinischen Kunst heimisch sind, so muss die Gruppe das Motiv desshalb noch nicht nothwendigerweise nach griechischem Vorbilde ausgeführt sein. Ein Zwischenglied, wohl auch mehrere, sind denkbar und in unserem Falle sogar wahrscheinlich. Für die deutsche Kunst der Ottonenzeit ist ja italienischer Einfluss im Allgemeinen viel wahrscheinlicher als byzantinischer. Die einzelnen Fälle wirklichen byzantinischen Einflusses in jener Zeit sehen aber anders aus, als der Codex Egberti.

Der Hauptwerth der Arbeit liegt wohl in der Sorgfalt, mit der die Monumente aufgesucht und beschrieben sind, in der übersichtlichen Gruppirung der Denkmäler. Die Arbeit gibt eine reichhaltige Uebersicht über die erhaltenen Darstellungen. Der Uebung entsprechend hat der Referent Etwas beizufügen. Dem bei Strzygowski behandelten Breslauer Siegel mit der Taufe Christi schliesst sich ein sehr ähnliches Siegel der Fratres minores zu Judenburg an (vergl. Mittheil. der k. k. Central-Comm. 1873, S. 322). Auf dem Judenburger Siegel fehlt die Taube (13. Jahrhundert). Eine Brabanter Tapisserie der Collection Bewick et d'Albe bringt die Taufe Christi (Héliogravure im Katalog von 1877 — Anfang des 16. Jahrhunderts). Einschlägige Darstellungen möchten sich zur selben Zeit häufig in Gebetbüchern gefunden haben. Der »Bibliophile français« beschreibt z. B. im Jahrgang 1868 (II. Bd. S. 97 u. 295) solche Darstellungen in Gebetbüchern. Die Gemäldesammlung des Archivgebäudes zu Frankfurt a. M. bewahrt ein bezeichnetes Gemälde mit der Taufe im Jordan von Hans Baldung. Eine Taufe Christi von Gerhard David kennt der »Beffroi« (III. 338 ff.). Um auch ältere Darstellungen nachzutragen, sei an das Taufbecken zu Freckenhorst (in Westphalen) erinnert, das im »Organ für christliche Kunst« von 1870 abgebildet ist. Dass Anastasius Bibliothecarius die Geburt, Taufe, Darstellung im Tempel und Auferstehung Christi als Zierde eines Gewandes erwähnt, sei hier bemerkt (vergl. Muratori, Script. Rer. Ital. III. 223; siehe auch Francisque-Michel: »Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie . . .« Paris 1852, S. 23, und E. Müntz: »Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes« p. 36). In zwei Psalterien der

Stadtbibliothek zu Hamburg ist (nach Mittheilungen der Central-Commission für E. u. E., Wien 1866, S. CXIII f.) die Taufe Christi zur Darstellung gebracht.

Es wäre nicht schwer, noch weitere Zusätze zu machen, womit die Sache übrigens nicht wesentlich gefördert würde. Strzygowski's Arbeit ist, wie sie ist, eine eingehende Sonderstudie, welche die Ikonographie der Taufe Christi erst in der deutschen Litteratur [1]) heimisch macht.

Ein Resumé (auf S. 69 ff.) dient als bequemer Wegweiser durch die ganze Arbeit. Auch soll das Vorhandensein eines Registers hervorgehoben werden.

Die grosse Mehrzahl der von Strzygowski benützten Darstellungen sind in den Tafeln wiedergegeben, wodurch eine rasche Uebersicht über den ikonographischen Charakter vieler Beispiele möglich wird. Eine solche Häufung von Abbildungen ist gewiss dankenswerth. Mehr als die angedeutete Uebersicht dürfte man aber von diesen Abbildungen nicht verlangen, da ihre stilistische Treue viel zu wünschen übrig lässt. Die typographische Ausstattung ist würdig. *Frimmel.*

Allgemeines Künstler-Lexikon. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes, herausgegeben von Dr. **Julius Meyer** in Berlin, Dr. **Hermann Lücke** in Leipzig und Dr. **Hugo von Tschudi** in Berlin. Zweite gänzlich neubearbeitete Auflage von Nagler's Künstler-Lexikon. Dritter Band. Giambattista Barbieri — Giuseppe Bezzuoli. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1885.

Der dritte Band des Künstler-Lexikons, ein Band von 796 Seiten, führt den Stoff von Bar— bis Bezz—; seit Erscheinen der ersten Lieferungen sind ca. 20 Jahre verflossen. Manche treffliche Monographie brachten diese Bände und auch der dritte Band ist reich an solchen abgerundeten Lebensbildern, gearbeitet auf Grund alles zugänglichen Quellenmaterials, an trefflichen Cabinetsstücken, in welchen der Historiker, Aesthetiker und Kritiker im schönsten Bunde sich vereinen. Ich hebe da nur hervor in erster Linie die Arbeiten des bisherigen Herausgebers über Bazzi, die drei Bellini, Bellotto, dann Lücke's Fra Bartolommeo und Guercino, Bode's Benedetto da Majano und Benedetto da Rovezzano, Schmarsow's Pinturicchio, Tschudi's Bernini, Scheibler's Jean Bellgambe — für ein Lexikon wahrhaft ideale Leistungen. (Von nennenswerthen Künstlern fand ich nur Bart. Baronino, den Architekt, übergangen, den Vasari im Leben des Taddeo Zuccari erwähnt, und dem Bertolotti bereits 1878 eine kleine Monographie gewidmet hat.) Aber die Aufgabe, welche das Lexikon zuerst zu erfüllen hat, erträgt bei der erdrückenden Menge des Stoffes diesen so idealen Standpunkt nicht. Auch wenn sämmtliche Kunsthistoriker Deutschlands für einige Jahrzehnte alle anderen Aufgaben bei Seite liessen und nur dem Lexikon dienten: der Stoff wäre in absehbarer Zeit nicht zu bewältigen, und der Verleger — wenn er Geduld behielte — würde nicht ein Werk, sondern eine Bibliothek verlegen.

[1]) In Frankreich hat schon 1878 J. Corblet ein ausführliches Verzeichniss von Darstellungen der Taufe Christi in der »Revue de l'art chrétien« veröffentlicht.

Vor ungefähr fünf Jahren habe ich diesen Stand der Angelegenheit im Repertorium dargelegt (Repertorium V. S. 95) und ich habe dort auch die Grundsätze ausgesprochen, welche von der Redaction des Lexikons angenommen werden müssten, falls die Vollendung in absehbarer Zeit möglich gemacht werden solle. Das Bessere war der Feind des Guten; nun hat man das endlich eingesehen, eine gründliche Aenderung des Redactionsprogrammes wird angekündigt, die im Wesentlichen mit meinen früheren Forderungen übereinstimmt. Fast jeder Punkt des neuen Programms verdient unbedingte Zustimmung und Billigung. Das Lexikon soll sich erstrecken auf alle Künstler, deren Thätigkeit bis ca. 1850 reicht, das ist die richtige Grenze, denn die Zeit über 1850 hinaus führt uns in die modernen Ausstellungskataloglitteratur hinein, und der Mangel einer festen Zeitgrenze fordert zu Nachträgen in's Unbegrenzte heraus. Jetzt haftet die Redaction dafür, dass der kunstgeschichtliche Stoff bis zum Jahre 1850 im Wesentlichen aufgearbeitet werde. Die Angabe des Werkes der Formschneider soll sich auf Ergänzungen beschränken zu den geläufigen Handbüchern; es hat ja auch keinen Sinn, die kaum zum Abschluss gekommenen Peintre-Graveur etc. in dem Künstler-Lexikon ohne Abzug wieder abzudrucken. Zu den wichtigsten Aenderungen gehört dann aber die Umwandlung der Künstler-Monographie in kritisch gesichtetes Aufzählen der biographischen Daten und Werke. Das gibt der Aufgabe des Lexikons die natürliche Grenze und macht vor allem Andern den raschen Fortschritt des Werkes möglich; es benimmt aber auch dem Lexikon die Buntscheckigkeit des Standpunkts, das Ungleichmässige der Bearbeitung der einzelnen Biographien, deren grössere oder geringere Ausführlichkeit sich darnach richtete, ob die Studien des Autors gerade über den betreffenden Künstler mehr oder minder eingehend waren. Ueberdies fordert man vom Lexikon nur positive Daten, die Umgrenzung des Standes des positiven Wissens, nicht Hypothesen, Vermuthungen, ästhetische Reflexionen. Dagegen sollen mit Recht neben den aufgenommenen Künstlern auch jene sich finden, deren Name nicht aus Werken, sondern nur aus der Litteratur und den Urkunden bekannt sind. Der Forschung ist es dann leichter gemacht, zu erweitern und zu ergänzen. Freilich, die Ausführung dieses letzteren Programmpunktes ist schwierig und Vollständigkeit wird sich nicht erzielen lassen. Zunächst: nehmen wir nur z. B. die ungeheure Zahl von Namen, welche durch italienische Urkundenforscher, wie: Milanesi, Bertolotti und Müntz auf den Markt gebracht worden ist — wo ist hier eine Grenze zwischen Künstler und Tagewerker zu ziehen? Und andererseits: die monumentalen Quellensammlungen von Muratori, Pertz, der Recueil des historiens haben bisher eine systematische Durcharbeitung auf kunstgeschichtliche Daten hin noch gar nicht erfahren. Doch Rom ist nicht an einem Tage erbaut worden und das Lexikon hat nur das treue Abbild des augenblicklichen Standes unserer Wissenschaft zu geben — damit wird man sich zunächst trösten müssen [1]. Bei der Beschränkung der Biographien auf das Thatsächliche werden

[1]) Die sehr grossen Schwierigkeiten dieses Theiles des Programms liessen sich wohl verringern, wenn so viele junge Kräfte als möglich zur Arbeit heran-

natürlich die Litteraturangaben noch mehr in den Vordergrund gerückt, als das früher der Fall war. Doch sollte auch hier die Regel gelten, dass neben den primären Quellen, die natürlich vollständig genannt werden müssen, und neben den Monographien nur jene Werke herangezogen werden, in welchen irgend eine Einzelheit der Biographie eine beträchtliche Förderung erfährt. Ballast mitzuschleppen, soll auch hier vermieden werden — und eine in des Wortes verwegenster Bedeutung vollständige Angabe der Litteratur, wie sie Paragraph 3 fordert, könnte sehr viel Ballast in das Lexikon bringen.

Mit der Anordnung der Werke der Künstler nach der Bestimmung: beglaubigte, zugeschriebene, verschollene, mit einer strengen Trennung namentlich der beiden ersten Kategorien wird man nur einverstanden sein können; in Bezug auf die zweite Kategorie ist die mit einem Schlagwort angeführte Quelle unumgänglich nothwendig.

Zu Note 3 möchte ich bemerken, dass die Angabe der Geschichte eines Werkes nicht Aufgabe eines Lexikons, sondern der betreffenden Sammlungskataloge ist; Ausnahmsfälle werden sich ja ergeben, aber als Regel kann dies nicht gelten bei den wechselnden Schicksalen zahlreicher hervorragender Werke, man käme sonst aus der Scylla in die Charybdis, aus der Künstlergeschichte in die Geschichte der Werke. Schliesslich noch ein Wort über die Honorarfrage. Bei der verdichteten Behandlung, welche jetzt die Arbeit erfahren soll, dürfte für viele Mitarbeiter die Arbeit an Reiz verloren haben, sie ist auch damit zeitraubender geworden, oder mindest so zeitraubend wie früher geblieben, und nun bedenke man: für 32 Spalten grösstes Octav 96 Mark, das ist ein Honorarsatz, der für lexikalische Arbeit keinen Sinn mehr hat und es desshalb vor allem unmöglich machen wird, für die ausländischen Künstler Bearbeiter zu finden, die deren Heimat angehören. Hier nun freilich drängt sich die Erklärung auf, dass das Werk in der Art, wie es in Angriff genommen und wie es fortgesetzt werden muss, einem Privatverleger Opfer auferlegt, welche er kaum auf die Dauer ertragen wird wollen. Ein Künstler-Lexikon von umfassender Anlage und in so streng wissenschaftlichem Geiste gearbeitet, wie das besprochene, hat nicht den Leserkreis der Conversations-Lexika zu hoffen, es ist auch nicht Pflichtlectüre der Gebildeten, sondern ausschliesslich auf den engeren Kreis der Fachgelehrten und gelehrten Kunstfreunde gewiesen. Da aber sein Dasein nichtsdestoweniger eine Nothwendigkeit ist, so gehört es zu jenen wissenschaftlichen Unternehmungen, die von gelehrten Körperschaften ihre materielle Stütze erhalten sollen; mangelt diese, so ist es wohl der Staat, dessen materieller Beistand hier erwartet werden darf. Das Allgemeine Künstler-Lexikon ist bestimmt, der deutschen Wissenschaft Ehre zu machen; möge desshalb die Leitung mit jenen Mitteln ausgestattet werden, welche den schnellen Fortgang und glücklichen Abschluss des Werkes ermöglichen. An Arbeitslust, Kraft und Talent, diesen Zielen gerecht zu werden, fehlt es der neuen Redaction — Dr. Hugo von Tschudi — durchaus nicht. *H. J.*

---

gezogen würden. Die kunstgeschichtlichen Seminare der Universitäten, deren Mitglieder in der Regel doch auch den geschichtlichen Seminaren angehören, würden zur Lösung dieser Aufgabe viel beitragen können.

A. Bertolotti: Artisti Veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studj e Ricerche negli Archivi Romani. Venezia, A spese della R. Deputazione Veneta sopra gli studii di storia patria, 1884.

— — Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Mantova, Stab. Tip. lit. Mondovi, 1884.

— — Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Bologna, Regia Tipografia, 1885.

— — Artisti Svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Bellinzona, Tipografia e Litografia Colombi, 1886.

— — Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova. Ricerche e Studj negli Archivi Mantovani. Modena, Tipi di G. T. Vincenzi e Nipoti, 1885.

Es wurde an dieser Stelle wiederholt auf die Absicht und Methode, welche Bertolotti bei seinen »Urkundlichen Forschungen« verfolgt, hingewiesen (vergl. Repertorium IV. 305 fg., V. 444 fg., VII. 98 fg.); welche Verdienste er sich damit um die Berichtigung der Kunstgeschichte Roms erworben, braucht hier auch nicht wiederholt zu werden. Nur dem Bedauern, dass Parteipolitik diesen rastlosen Forscher aus dem Römischen Staatsarchiv hinausdrängte, muss immer wieder Ausdruck gegeben werden — auch jetzt wieder, da vier Publicationen Zeugniss ablegen, welche rastlose Arbeit Bertolotti während des kurzen zehnjährigen Aufenthaltes in Rom dem ihm anvertrauten Urkundenschatz gewidmet, und welche Erfolge er damit für die Wissenschaft erzielte.

Es steckt in den neuen uns vorliegenden Veröffentlichungen ein ganz ausserordentlich grosses kunstgeschichtliches Material, das nur allgemach wird bewältigt werden können und zwar zunächst am Besten von der localen Kunstgeschichte; hier kann nur auf einiges Wenige gewiesen werden, was beim Nachschlagen einzelner Partien oder beim Durchblättern auf bestimmte Zielpunkte hin in's Auge fiel. Im Allgemeinen sei bemerkt, dass die Ausbeute für das 15. Jahrhundert gering ist, schon desshalb, weil Müntz' Publication das Wichtigste bereits benutzt hat. Am reichsten fliessen natürlich die Quellen für die 2. Hälfte des 16. und das ganze 17. Jahrhundert.

Aus den Mittheilungen über Venetianische Künstler ist die Nachricht über Lorenzo Lotto wichtig, die einerseits feststellt, dass er Trevisaner von Geburt (wie schon Federici angenommen), andererseits dass er noch im September 1509 neue Aufträge für Malereien in den Stanzen »Cameras novas« erhielt. Wichtig ist dann eine Notiz, welche das Todesdatum des Giovanni del Udine bestimmt (Juli 1561). Auf Tizian geht die Aufzeichnung der Vergütung seiner Rückreise von Rom nach Venedig (8. Juli 1543). Sehr reich sind die Notizen über den Maler der Landcarten der Loggien Sabaoth Dentis und den Verfertiger des berühmten römischen Stadtplanes Leonardo Bufalini, der als Udinese nachgewiesen wird. Von Notizen über Künstler des 17. Jahrhunderts seien die über Padovanino und Carlo Saraceno hervorgehoben.

In den Mittheilungen über bolognesische Künstler sind von besonderer Wichtigkeit die über die Maler der jüngeren bolognesischen Schule, die man allerdings als noch reichhaltiger vorhanden erwartet hätte. Es findet sich hier

z. B. nicht eine Nachricht über Francesco Albano. Dagegen wird der erste Aufenthalt Guido's in Rom urkundlich gesichert, über die späteren Arbeiten Guido's viel Neues beigebracht und andere Arbeiten genannt, die selbst Malvasia verschwiegen hatte. Für das Leben Domenichino's ist von Wichtigkeit die Publication des Inventars des Fr. Raspantino, des Besitzers des künstlerischen Nachlasses Domenichino's; es verzeichnet sämmtliche Cartons und Studien für die Kuppelmalereien im Dom zu Neapel.

In den Aufzeichnungen über Künstler des späteren 17. Jahrhunderts sind die über Algardi und Maratta von besonderem Interesse; hier auch erzählt uns ein Actenstück die Lebenstragödie der schönen Faustina, der Tochter Maratta's, Malerin und Poetin.

Mit grosser Sorgsamkeit ist der Band über die Künstler Piemonts und Liguriens gearbeitet. Es sind vorwiegend Architekten, welche diese Gegenden nach Rom sandten. Von bedeutenderen Namen des 16. Jahrhunderts seien hervorgehoben: Bartolomeo Baronnino, der besonders von Paul III. beschäftigt ward — doch schon im 44. Lebensjahr Opfer eines Mordanfalls wurde (von einem Zeugen wird auch Vignola verdächtigt), Girolamo Valperga, der an dem Bau der Porta Pia und Porta del Populo betheiligt gewesen ist, Antonio d'Abacco, der ebenso als Vercellese nachgewiesen wird, wie der Archäologe Bart. Marliano. Was die Maler betrifft, so gelang es Bertolotti nicht, eine Urkunde zu entdecken, welche den Aufenthalt des Gaud. Ferrari in Rom sicher stellte. Von Bildhauern profitirt ganz besonders Leonardo Sormanni, von dem eine Reihe bisher unbekannt gewesener bedeutender Arbeiten urkundlich sichergestellt wird. Im 17. Jahrhundert ist es namentlich Giuseppe Vermiglio aus Turin, der in Rom viel beschäftigt wurde.

In den Mittheilungen über Schweizer Künstler fliessen die auf die Glieder der Künstlerfamilie Fontana bezüglichen (aus Melide am Lugano-See) besonders reich. Wichtige Berichtigungen und Ergänzungen erfahren auch die Biographien des Carlo Maderna aus Capolago, dann des begabten Nebenbuhlers Bernini's, Franc. Borromini; von grossem psychologischem Interesse ist das Protocoll, welches Borromini sterbend über die Veranlassung seines Selbstmordes dictirte. Hingewiesen sei auch auf das neue Quellenmaterial, das den Bildhauer Antonio Raggi und den Maler Pier Francesco Mola betrifft.

Wie schnell Bertolotti auch in seiner neuen Stellung in Mantua sich ganz orientirt und mit Erfolg der wissenschaftlichen Durchforschung des ihm anvertrauten Archivs gewidmet hat, beweist seine Publication über die Beziehungen der Künstler zu dem Hofe der Gonzaga. Das Archiv Gonzaga ist eines der reichsten und bestgeordneten italienischer Provinzstädte, es ist aber auch schon sehr ausgebeutet worden; man denke nur an die Publicationen von Carlo d'Arco, Campori, Armand Baschet, Braghirolli! Kein Wunder, dass desshalb auch hier die Ausbeute für das 15. und die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts nicht besonders reich war. Doch hielt auch hier noch Bertolotti eine interessante Nachlese. Ich hebe nur einige Mittheilungen hervor. Zwei Briefe des Markgrafen Francesco aus dem Jahre 1508 stellen sicher, dass Costa damals das Porträt der Leonora, Tochter des Francesco Gonzaga

und dessen eigenes malte. Ein sehr interessanter Brief Carpaccio's bietet dem Markgrafen ein Bild Jerusalems 25′ br. und 5½′ h. zum Verkauf an. Ein merkwürdiger Brief des mantuanischen Gesandten in Rom anempfiehlt seinem Hofe einen zwanzigjährigen Schüler Michelangelo's, Florentiner von Geburt, der von so hervorragender Begabung sei, dass ihn die Eifersucht Raphael's ehrt. Zwei Briefe des mantuanischen Geschäftsträgers Brognolo an Isabella fordern sie zum Ankaufe eines Puttino »da marmo finto morto« auf, der als antikes Werk von hervorragender Schönheit durch G. Christofano Romano begutachtet wurde — wodurch nun, nachdem der Turiner Putto glücklich von Mantua losgelöst ist, die Forderung auftritt, das von Isabella 1506 gekaufte Werk nachzuweisen. Der sehr interessante Brief des Sodoma über eine Lucrezia, die ihm Giuliano Medici, sobald er sie sah, abgekauft, und über die Madonna mit dem heiligen Franciscus, ist schon von Frizzoni in der Nuova Antologia und von Meyer in seiner Biographie Bazzi's im Künstlerlexikon (in Uebersetzung) publicirt worden. Bezeichnend für die Zeit ist ein Brief des Markgrafen (1526), worin er dem Guilio Romano den Auftrag gibt, die Pläne für ein reiches Marmordenkmal zu zeichnen, das seinem Hündchen errichtet werden sollte. Ein anderer Brief stellt die Herkunft des berühmten Virgilkopfes im Museo zu Mantua fest. Reich ist auch das Material, das für die Biographie Caradosso's beigebracht wird. Von Notizen, die sich auf die Geschichte der Kunstindustrie beziehen, hebe ich hervor die, welche feststellen, dass der Augsburger Waffenschmied Colmann (vergl. Repertorium VIII. S. 193 fg.) bereits am Beginn des 16. Jahrhunderts eines Rufes genoss, von dem auch Italien voll war, da schon 1506 von Mantua aus Bestellungen bei ihm gemacht wurden (vergl. S. 104 u. 182). Der hier auch genannte Waffenschmied Franceschino ist wohl Francesco Nigroli aus Mailand.

Von hervorragenden späteren Künstlern, über welche neue Mittheilungen gebracht werden, seien nur erwähnt: Tintoretto, Alessandro Bronzino, Giovanni da Bologna, Rubens, Guido Reni, Federico Zuccari, Guercino, Carlo Saraceni, Susterman. Ein Brief des Mantuanischen Abgesandten an den Herzog Vincenzo vom 22. Februar 1597 gelegentlich eines Besuches bei der Gräfin Santa Fiora hebt wie der des Coradusz an Kaiser Rudolph II. (vergl. Reumont im Archivio della Soc. Rom. di st. p. vol. III.) das Bild der sog. Fornarina in der Galerie Barberini hervor, und zwar bezeichnet er es als »La mezza Venere nuda«. Der Herzog hält es für ein Werk Raphael's; er hatte die Absicht, dieses und ein anderes Bild zu kaufen, doch die Eigenthümerin mochte sich nicht davon trennen.

Sorgsam gearbeitete Namensverzeichnisse erleichtern den Gebrauch der einzelnen Veröffentlichungen; Bertolotti hat sich damit neuerdings die kunstgeschichtliche Forschung zu wärmstem Danke verpflichtet. *H. J.*

Plastik.

Ghiberti et son école, par **Charles Perkins**, Directeur du Musée de Boston, Correspondant de l'Institut de France. Bibliothèque internationale de l'art. Paris, Rouam 1886. gr. 4°. 150 S. mit 1 heliograph. Tafel und 35 Textillustrationen in Lichtdruck.

Wenn ein Altmeister, der, wie der Verfasser des vorstehend angezeigten Werkes, an der Geschichte der italienischen Sculptur in hervorragender Weise mitgearbeitet hat, es unternimmt, einen ihrer Heroen in monographischem Umfang zu behandeln, so erscheint es natürlich, dass man seine Arbeit mit der Erwartung zur Hand nimmt, darin neben Altüberliefertem wohl auch bisher unbekannten thatsächlichen oder urkundlichen Aufschlüssen für die Biographie desselben, neuen Gesichtspunkten für die ästhetische Beurtheilung seiner Stilweise zu begegnen. Im vorliegenden Falle wird der Leser diese Erwartung nach beiden Richtungen hin nicht erfüllt, dagegen das gesammte vorhandene Material mit grossem Fleisse und hingebender Sorgfalt zu einer Darstellung verarbeitet finden, die von ebensoviel Liebe als Kenntniss des Gegenstandes zeugt. Leider ist dem Verfasser die Gabe versagt, ein gerundetes Bild zu gestalten: das Zusammengehörige erscheint wiederholt an verschiedenen Stellen auseinander getrennt, das geistige Band, das die Darstellung einheitlich zusammenfassen sollte, oft gelockert. Eben darum dünkt uns auch seine Arbeit, deren Verdienstlichkeit wir mit der angeführten Einschränkung hiermit ausdrücklich hervorheben, weniger geeignet, sich in dem weiteren Kreise der Kunstliebhaber Verbreitung zu erwerben — ein Zweck, welchen das Unternehmen, dem es als Theilband angehört, doch in erster Linie verfolgt, — als der kleineren Gemeinde der Specialisten eine Zusammenfassung dessen zu bieten, was die Forschung nach ihrem heutigen Standpunkte über Leben und Werke des behandelten Meisters festgestellt hat.

Von diesem letzteren Gesichtspunkte aus — und dieser allein ist es, der die folgenden Bemerkungen leitet, welche der Natur unserer Aufgabe nach mehr auf die Mängel als die Vorzüge der Perkins'schen Arbeit hinweisen müssen — ist es vor allem zu bedauern, dass der Verfasser, der es doch selbst (p. 101) als seine Aufgabe bezeichnet »de réunir tout ce qui touche à Ghiberti ou tout ce qui porte son nom« — nicht vor allem eine vollständige Reproduction des Originaltextes der »Commentare« des Meisters, statt der nicht durchwegs getreuen, in ihrem Stil öfters modernisirten französischen Uebersetzung der schon im I. Bande der Lemonnier'schen Vasariausgabe abgedruckten Auszüge daraus, in den Anhang seiner Monographie aufgenommen hat. Dem ersten Commentare, der sich bekanntlich über die alte Kunst verbreitet, wären wohl werthvolle Aufschlüsse über des Meisters Verhältniss, Kenntniss und Beurtheilung der Antike, dem dritten insbesondere ein sichereres Urtheil darüber zu entnehmen gewesen, in wie weit Ghiberti als eigentlicher Begründer der geometrischen Perspective zu betrachten sei — ein Verdienst, das ihm neuerdings durch G. Hauck in seiner ungemein anregenden Studie über »die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs« ausschliesslich zugeschrieben wird — auf Kosten seines genialeren Rivalen Brunellesco, dessen

von A. Manetti und Vasari beschriebene einschlägige Arbeiten (die Nachrichten hierüber scheinen dem genannten Verfasser entgangen zu sein) zeitlich jedenfalls den gleichartigen Ghiberti's vorangegangen sind. Leichter wäre der Abdruck des Bruchstücks vom völlig confusen Tractat der Architektur (Magliabechiana Cl. XVII. cod. 33) zu entbehren gewesen, um so mehr da dafür Lorenzo's Autorschaft nicht völlig feststeht. Bezüglich der letzteren registrirt der Verfasser die zum Theil entgegenstehenden Ansichten Passerini's, Gaye's, Rumohr's, Milanesi's (wobei er die der letzteren beiden miteinander verwechselt), ohne sich für die eine oder andere zu entscheiden, was doch nach den Ausführungen des letztgenannten (Vasari II. p. 248) leicht gewesen wäre. Auch vermissen wir an der Stelle, wo der Verfasser von den litterarischen Leistungen Ghiberti's handelt (p. 99 ff.) die Betonung dessen, was ihnen unter ähnlichen Enunciationen der Renaissancekünstler ganz besonderen Werth verleiht — wie das ja schon Müntz (Précurseurs p. 78) treffend hervorgehoben hat. Aus dem vorangeführten Grunde einer möglichst vollständigen Vereinigung sämmtlichen auf den Meister bezüglichen Urkundenmaterials wäre auch die Aufnahme der »Supplica« Ghiberti's betreffs seiner unehelichen Geburt aus Gaye, der Briefe betreffs der Sieneser Reliefs aus Milanesi, der Deliberationen und Contracte betreffs der Statue des heiligen Mattheus und der Glasmalereien des Florentiner Domes mit Franc. Gambassi aus Baldinucci, sowie derjenigen bezüglich der Pforten des Baptisteriums aus dem schwer zugänglichen Werke Cocchi's, der Rechnungen über den Gutsankauf in Settimo, kurz aller seine Person und Arbeiten betreffenden urkundlichen Belege (aus den »Spogli« von del Migliore, aus Cambi's Aufzeichnungen u. s. w.) erwünscht gewesen.

Als Zeitpunkt der Geburt Ghiberti's gibt Perkins p. 3 (nach Milanesi) das Jahr 1378, p. 98 aber 1381 an. Wenn sich, wie an letzterer Stelle bemerkt wird, im Sterberegister (vom 1. December 1455) auch das Alter des Verstorbenen mit 75 Jahren angegeben findet (ein Umstand, der bei Vasari. Milanesi II. 248 n. 1 allerdings nicht angeführt erscheint), so wäre dies neben den eigenen Angaben des Meisters in den Steuereinbekenntnissen der Jahre 1427, 1442 (entgegen jenem von 1446, das allein auf 1378 zurückführt) ein Argument mehr dafür, fortan 1381 als das richtige Datum seiner Geburt festzuhalten. — Für die Abstammung Lorenzo's von der alten Adelsfamilie der Ghiberti gibt Perkins die Daten aus Baldinucci ohne die leicht widerlegbaren Gründe del Migliore's dagegen (bei Vasari-Milanesi II. p. 243) zu entkräften. Für die Vereinbarkeit der Ausübung des künstlerischen Berufes mit adeliger Abstammung sprechen vor allem die Beispiele Brunelesco's und Michel Angelo's. Sodann aber konnten doch nicht alle Glieder der dazu berechtigten Adelsfamilien in die den letzteren vorbehaltenen Magistratsstellen gewählt werden, und im vorliegenden Falle mochte auch noch der durch gerichtlichen Entscheid wohl unterdrückte, aber nie ganz zerstreute Zweifel über die eheliche Geburt Lorenzo's mitgewirkt haben, um gerade seine Wahl in die höchsten Magistratsstellen nicht gelegen erscheinen zu lassen. Wenn Perkins nach Semper (Donatello p. 6) den Vater Cione als Goldschmied und Lehrer Ghiberti's in dieser Kunst anführt, so rührt die Verwechslung mit dem Stiefvater Lorenzo's,

die diesem Irrthum zu Grunde liegt, aus Vasari her, der den letzteren als Bartoluccio Ghiberti (statt B. di Michele) bezeichnet. Mit Recht lässt der Verfasser die Frage, wer der Lehrer Ghiberti's in der Malerei gewesen sei, offen, da wir ja darüber, ausser der Annahme Baldinucci's, dessen Gründe für Gherardo Starnina als völlig subjectiv nicht in die Wagschale fallen, gar keine Angaben besitzen. Wenn er es dagegen durch eine Reihe von Conjecturen glaublich zu machen sucht, Ghiberti's Genosse bei dessen Rimineser Arbeiten sei Antonio Vite gewesen, so ist dies ziemlich werthlos, da sich ja weder jene noch auch sonst irgend sichere Arbeiten des letzteren erhalten haben. Um übrigens Ghiberti's Enthusiasmus für Giotto zu erklären, bedurfte es gar nicht der verketteten Schlussfolgerungen des Verfassers: ehrte doch die gesammte florentinische Kunst in ihm ihren grossen Wiedererwecker. An der Stelle, wo Perkins auf Ghiberti's Studien nach der Antike und das Verhältniss seiner Stilweise zu dieser zu sprechen kommt (p. 16 ff.), vermissen wir vor allem den Hinweis auf den Aufenthalt des Meisters in Rom, über den uns die bekannte Stelle des dritten Commentars belehrt. Wenn der Verfasser darin, dass Ghiberti trotz seiner Kenntniss und Bewunderung der Antike sich dieselbe weder stofflich noch stilistisch zum Vorbild genommen habe, ein schwer lösbares Räthsel sieht, so scheint uns der Schlüssel dazu doch leicht in der durchaus malerischen Veranlagung des Meisters auffindbar — sagt er doch selbst von sich »l'anima mio alla pittura era in grande parte volto«, und trifft damit gewiss den Kern seiner Begabung über den engen Sinn hinaus, den der Ausspruch in seinem Zusammenhang mit dem darauf Folgenden zu verrathen scheint. Es war eben nicht die Erkenntniss des Wesens der antiken Kunst, insbesondere ihres plastischen Stils als solchen, die Ghiberti aus ihrem Studium aufgegangen war, sondern einzig und allein das Gefühl für die Schönheit der einzelnen Form. Daher setzt er in seiner künstlerischen Gesinnung die Tradition der christlich mittelalterlichen Kunst fort, bleibt ihr in Idee und Stil treu, wenn er auch für die Einzelform, wie für das Beiwerk in Architektur, Ornament, Kostüm u. s. w. die Antike in reichem Masse heranzieht, — wie es ja kaum eines seiner Werke gibt, worin nicht die Reminiscenz an jene in einem oder dem anderen der angeführten Factoren anklingen würde. Diese Anlehnung erklärt es auch, dass — trotzdem der Meister in seinen Commentaren den Nachdruck nicht etwa auf die Nachahmung der Antike legt, sondern wiederholt betont, wie er vor allem die Natur nachzubilden gestrebt habe — gerade das Naturstudium, die Naturwahrheit die schwächste Seite seiner Kunst geblieben ist.

Bezüglich der Vergebung der ersten Pforte des Baptisteriums vermissen wir die bedeutsame Angabe, dass in dem ersten Vertrag Lorenzo's Stiefvater nicht als Gehilfe, sondern als Compagnon figurirt, und erst der zweite Contract mit jenem allein abgeschlossen wird. Die (Milanesi entlehnte) Angabe betreffs der Mitarbeiterschaft Benozzo Gozzoli's hat Perkins (p. 20 n. 4) fälschlich auf die erste statt die zweite Pforte bezogen. Der ihm räthselhaft erscheinende Sinn der Erlaubniss »di poter andar per Firenze per tutte l'ore della notte« erklärt sich unserer Ansicht nach dadurch, dass die Gussarbeiten ihrer Natur

nach unter Umständen auch nächtlicher Weile begonnen oder fortgesetzt werden mussten. Die Ghiberti von Perkins zugemuthete Schuld betreffs der Vergoldung der Thüren trifft gewiss zum geringsten Theil den Meister selbst. Es war die noch aus dem Mittelalter überkommene Lust an der Pracht des Materials an und für sich, die hier wie in vielen anderen Fällen aus dem Auftrag der Besteller spricht. Waren ja, um bei den nächsten Beispielen zu bleiben, auch die Pforten Andrea Pisano's vergoldet, und die sienesischen Taufbrunnenreliefs ebenso bestellt worden. p. 30 ist statt der Künstlerinschrift der ersten Pforte (Opus Laurentii Florentini) fälschlich jene der zweiten: »Laurentii Cionis de Ghiberti opus mira arte fabricatum« angeführt, diese dafür an der Stelle, wo sie hingehörte, ausgeblieben (p. 81). Das letztere gilt auch von der Angabe, dass die Nische zum heiligen Mattheus an Or S. Michele nach einem Entwurf Ghiberti's, und zwar von den »compagni lastrajuoli« Jacopo di Corso und Giovanni di Niccolò ausgeführt wurde.

Wenn Mantegna (p. 63) in der Perspective zum Schüler Paolo Uccello's gemacht wird, so ist dies denn doch nur durch eine zu weit gehende Deutung der betreffenden Stelle Vasari's (II. 214) möglich. Die unrichtige Angabe an ebendemselben Orte aber, wonach der Auftrag für die zweite Pforte vier Monate vor Aufstellung der ersten erflossen sei, erklärt sich durch Nichtbeachtung des Jahresbeginnes nach Florentiner Zeitrechnung: in der That erfolgte er 8 Monate nach jener. Bezüglich des Verbleibs der ehemals im Besitze Ghiberti's befindlichen Antiken wird nur das von den Commentatoren des Vasari Beigebrachte wiederholt; es wäre interessant gewesen, wenn der Verfasser die Angabe Rosenberg's in Dohme's »Kunst und Künstler«, wonach drei derselben — eben die, deren Schicksal jenen unbekannt blieb — in die Academie von Siena gelangt sein sollen, auf ihre Quelle zurück verfolgt hätte. Uns ist es nicht gelungen, eine darauf bezügliche Nachricht aufzufinden. Bei den aus Gaye entlehnten Angaben über Bestellung und Ausführung der Cassa di S. Zanobi (p. 92) hätten die in der betreffenden Anmerkung zu Vasari enthaltenen Berichtigungen berücksichtigt, dagegen das dort verdruckte Vollendungsdatum (1446 statt des bei Gaye und im Prospetto cronologico bei Vasari-Milanesi richtig angegebenen 1440) berichtigt werden sollen. Was die von Ghiberti für Giovanni de Medici gefasste Marsyasgemme betrifft, so wäre — wenn schon nicht die Reproduction — doch gewiss der Hinweis auf die Stellen, in denen Müntz (Les Arts etc. II. 167 und Précurseurs 196) ihre Schicksale verzeichnet hat, erwünscht gewesen [1]). Die Unrichtigkeit der Angabe, Buonaccorso

[1]) Jüngst hat E. Molinier auf eine Bronzeplakette des Berliner Museums aufmerksam gemacht (Bulletin de la Société nat. des Antiquaires de France, séance du 9 déc. 1885), welche die Darstellung der Marsyasgemme genau wiedergibt und eine Namen und Titel Nero's enthaltende Inschrift trägt. Hierdurch ist einerseits die Richtigkeit sowohl der Angabe Ghiberti's betreffs des Vorhandenseins einer gleichen oder ähnlichen Inschrift auf der Gemme, wie auch ihrer traditionellen Bezeichnung als »Siegel Nero's« erwiesen, andererseits aber folgt daraus, dass die bekannte Gemme des Neapler Museums, worauf jene Inschrift fehlt, kaum das von Ghiberti gefasste Exemplar ist.

Ghiberti sei seinem Vater Vittorio bei den Arbeiten am Umrahmungsfries der Pforte Andrea Pisano's behilflich gewesen (p. 103), erhellt schon daraus, dass dieselben 1464, als jener erst 13 Jahre zählte, ihren Abschluss gefunden hatten. Der Irrthum rührt von der missverstandenen Benützung einer — übrigens gleichfalls unrichtigen — Stelle bei Gaye (I. 109 n. 1) her. Von den Söhnen Vittorio's führt der Verfasser den in dessen Testament (Gaye I. 109) erwähnten Ghiberto, der als Mönch den Namen Fra Matteo trug, gar nicht, die auf Lorenzo's Nachkommenschaft bezüglichen Jahresdaten überhaupt nur mangelhaft an, und doch wären dieselben der bei Vasari-Milanesi zusammengestellten Stammtafel leichtlich zu entnehmen gewesen, wenn man nicht vorgezogen hätte, diese ganz zu reproduciren.

Zum Schlusse seiner Darstellung bespricht der Verfasser den Einfluss, welchen das Vorbild Ghiberti's auf die Entwickelung des malerischen Reliefs in der italienischen Sculptur geübt hat. Wenn er hierbei nicht nur die Stilweise der jüngeren florentinischen Bildnergeneration, sondern auch jene der paduanischen und lombardischen Schule bis in's Cinquecento hinein auf die von Ghiberti gegebene Initiative zurückführt, so vermögen wir ihm hierin nicht zu folgen. Jener liegt vielmehr der malerische Realismus des florentinischen Quattrocento, diesen der Einfluss Donatello's und Mantegna's, wie derjenige der nordischen Kunst, insbesondere der deutschen Holzsculptur zu Grunde, und was sie mit der Weise Ghiberti's gemein, doch nicht ihr entlehnt haben, ist eben dem malerischen Grundzug der ganzen Renaissancekunst im Gegensatze zum plastischen der Antike entsprungen. Wir müssen die Kunst des ganzen Quattrocento überspringen, wollen wir dem Geiste wieder begegnen, der in der gehaltenen Schönheit der Ideen- und Formenwelt Ghiberti's lebt und webt. Erst in Raphael's römischen Schöpfungen feiert er, allerdings geläutert und potenzirt, seine Auferstehung.

Den Illustrationen lässt sich nicht das gleiche Lob spenden, wie es die bildliche Ausstattung der meisten bisher erschienenen Bände der Bibliothèque internationale de l'art, insbesondere Müntz' »Précurseurs« und Cavallucci's »Della Robbia« geerntet und verdient haben. Ausser einer Heliogravure (die erste Pforte darstellend) wurde dafür, mit ganz wenigen Ausnahmen, eines der unzähligen mechanischen Lichtdruckverfahren in Anwendung gebracht, die bei plastischen Kunstwerken noch mehr als bei anderen der Reproduction alle Feinheit der Modellirung, jede Schärfe des Ausdrucks nehmen, und den Charakter trostloser Oede und Stumpfheit über sie breiten. Im Interesse des Rufes der Rouam'schen Publicationen ist zu wünschen, dass der Verleger für die folgenden Bände von der unterschiedlosen Anwendung dieser Vervielfältigungsart Abstand nimmt. Auch bezüglich der Correctur wäre grössere Sorgfalt nicht verloren gewesen, es sind uns eine Reihe von Versehen, besonders in Orts- und Personennamen sowie Daten aufgestossen, die der Verlässlichkeit des Werkes in dieser Richtung unliebsam Eintrag thun. *C. v. Fabriczy.*

Malerei.

Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von **Ludwig Richter.** Herausgegeben von Heinrich Richter. Frankfurt am Main. Johannes Alt. 1885. 8. V und 472 S.

Diese Erinnerungen, welche leider nicht ganz zum Abschluss gediehen sind, die aber doch das Wesentliche und Entscheidende geben und im Uebrigen durch die beigefügten Tagebuchblätter und Briefe glücklich ergänzt werden, sind unter mancherlei Gesichtspunkten werthvoll. Hier sei nur auf ihre kunstwissenschaftliche Bedeutung hingewiesen. Dieser liegt darin, dass wir hier das Werden und Wachsen eines bedeutenden Künstlers verfolgen können, der in seinem Werden ein Typus für den Kampf ist, welchen die neuere deutsche Kunst durchzumachen hatte, als sie daran ging, sich aus den Fesseln des akademischen Zwanges zu befreien. Richter wird in diesem Zwange erzogen, er plant nichts weiter, als Vedutenmaler zu werden, und kommt, wenn ihn auch hie und da schon eine Ahnung einer anderen Auffassung beschleicht, doch als unverfälschter Vedutenmaler nach Rom, der Wiege der neueren deutschen Kunst. Ende September 1823 hält er seinen Einzug; Cornelius ist schon fort; aber Overbeck, Veit, Schnorr und besonders Koch arbeiten dort. »Hier in Rom war der herrlichste Frühling angebrochen und in vollem Zuge. In der ganzen Künstlerschaar deutscher Zunge, die sich hier zusammengefunden hatte, wogete und wallete ein Strom der Begeisterung . . . Die früher verschmähten, ja fast verschollenen grossen Maler der vorraphaelischen Zeit waren jetzt erkannt, bewundert und fleissig studirt, und in ihrem grossen, stilvollen, strengen Sinne suchte man die Natur zu erfassen. Es war recht eigentlich, nachdem der Zopf überwunden, eine Rückkehr zur Wahrheit, nicht zur blossen Wirklichkeit der Natur, eine Wiedergeburt aus dem Geiste der ältesten grossen Kunst.« (S. 141 f.) Wahrhaft ergreifend ist es, wie Richter den Kampf mit der ihm eingeimpften Kunstweise unternimmt, und längst, ehe es ihm gelingt, sich auf dem neuen Wege einigermaassen selbst genug zu thun, gelangt er zur Erkenntniss des Richtigen: mit Bitterkeit empfindet er den Widerspruch von Wollen und Können. Schon im December 1824, nach einjährigem Aufenthalte, hatten die grossen Meister, besonders eine Tizianische Landschaft, des alten Koch gute Rathschläge und Veit's Wort: »die Landschafter sollten einfacher wählen« ihn zur Klarheit gebracht. »Meine ehemalige Lust, mit allerhand Phantasien das Bild auszufüllen, dieser wilden Tochter allen Raum zu lassen, und so oft ins Kleinliche, Tändelnde zu verfallen, habe ich aufgegeben. Ein Gedanke, kräftig, tief, umfassend ausgedrückt, mit möglichst wenigen Mitteln, in grossen Licht- und Schattenmassen, grossen Hauptfarben und möglichst naturgetreuem Charakter der Details.« So behandelt könne die deutsche Natur ebenso edel wirken wie die italienische. Sein Gedanke ist: »Deutsche Natur zu einem Ideal, zu edler Grösse zu erheben, damit sie nicht wie bisher den untergeordneten Rang der Idylle behält, sondern zum Epischen sich erhebt. Meine Helden sind die Elemente in ihren lieblich geeinten oder feindlich entzweiten Wirkungen. Der Gegenstand ist gross und

erhaben genug. Aber verwünscht und verbannt seien die kleinlichen, beschränkten Veduten-Maler, und noch dazu, wenn sie es nicht sein wollen und doch sind!« (S. 377.) Noch sympathischer als Koch's Grösse wirkte auf Richter die Schönheit und Anmuth, die blühende Phantasie und der Zauber der Romantik in Schnorr's Schöpfungen: dieser stellte ihm seine Skizzen der italienischen Landschaft zur Verfügung, und Richter konnte hier die Kunst lernen, das Vielfache und Endlose der Natur zur Einheit und Abgeschlossenheit zusammenzufügen, damit aus dem zufälligen Nebeneinander der Dinge in der Natur ein Ganzes sich gestalte, das, wie mit Nothwendigkeit aus einem einheitlichen Keime gewachsen, den Eindruck eines Organismus mache: nur so wird aus der Vedute das Bild. Schnorr ist es auch, der Richter veranlasste, die menschlichen Figuren in der Landschaft mit grösster Sorgfalt zu behandeln: diesem Winke folgend kam Richter allmählich dahin, die Staffage immer mehr zu betonen, bis endlich in den Holzschnitten das figürliche Element das Wesentliche wird, die Landschaft aber der Boden ist, der uns das Leben und Weben der Menschen noch verständlicher macht. So kommt Richter 1876 gänzlich umgewandelt nach Deutschland zurück, aber er ist noch nicht dahin gelangt, den reichsten Quell seines Schaffens zu finden. Er sinnt nur auf italienische Motive (S. 316). Da thut er den weiteren Schritt, dass er erkennt die unmittelbare Anregung der Natur, die ihm jetzt für die italienische Landschaft fehlt, aus der heimischen Natur zu gewinnen: eine Reise in das böhmische Mittelgebirge öffnet ihm die Augen (S. 318) und damit eine neue Bahn seines Wirkens. Und doch war die Sehnsucht nach der Darstellung der deutschen Landschaft schon in Rom in ihm lebendig gewesen, und eben dort hatte ihn diese Sehnsucht nach der Heimath das Gebiet finden lassen, auf dem er vorzugsweise gross geworden ist. Gelegentlich entwarf er 1823 »eine Gruppe sächsischer Landleute mit ihren Kindern, welche auf einem Pfade durch hohes Korn einer fernen Dorfkirche zuwandern, ein Sonntagsmorgen im Vaterland« (S. 161). Es war dies, wie er sagt, »der erste Ausdruck einer Richtung, die nach vielen Jahren wieder in mir auftauchte, als ich meine Zeichnungen für den Holzschnitt machte. Es waren liebe Heimathserinnerungen, sie stiegen unwillkürlich aus einer Tiefe des Unbewussten herauf und gingen darin auch wieder schlafen, bis sie später in der Mitte meines Lebens mit Erfolg neu auferstanden.« So hat dieser römische Aufenthalt für Richter die Bedeutung einer gänzlichen Umgestaltung seines künstlerischen Denkens und Schaffens und trägt die Keime zum Grössten und Schönsten seiner späteren Schöpfungen in sich. Gerade diese Erkenntniss bietet dieses schöne Buch als Neues. Zugleich aber gibt es Aufschluss über des Künstlers geistige und religiöse Entwicklung, deren Vorurtheilslosigkeit und Innigkeit ein wesentliches Element seines Schaffens wurde. Mit seinen grossen Zeitgenossen auf dem Gebiete der Malerei hat zudem Richter die Fähigkeit gemein, das Wort zu beherrschen, so dass er den rechten Ausdruck für seine Empfindung wie seine Gedanken zu finden versteht, eine Thatsache, die nicht zum wenigsten zu dem erfreulichen Eindruck beiträgt, welchen diese dankenswerthen »Lebenserinnerungen« zurücklassen.

Das Buch ist schön ausgestattet und mit einem Photographiedruck, welcher das Bild des Meisters nach dem Leben gibt, sowie mit seinem Facsimile geschmückt. Wünschenswerth wäre eine Durcharbeitung in Bezug auf die Genauigkeit der Daten und der Namen, die in der Schreibung häufig ungenau sind. Aus Vorlesen der Manuscripte ist der Künstler »Schaefer« in Wien entstanden: es soll jedenfalls »Wächter« sein (S. 44). Da das Buch nun schon in dritter unveränderter Auflage ausgegeben ist, so darf die Erwartung, dass eine vierte Auflage diese Durcharbeitung bringe, nur um so gerechtfertigter erscheinen. *V. Valentin.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Aus Daniel Chodowiecki's Künstlermappe. 98 Handzeichnungen und Aquarelle in Facsimiledruck nach den Originalen im Besitz des Herrn **J. C. D. Hebich** in Hamburg. Mit kurzem biographischen Abriss. Berlin. Verlag von Amsler und Ruthardt (Gebrüder Meder). 1885.

Im Verlage der Firma Amsler und Ruthardt, der wir die Publication der »Künstlerfahrt von Berlin nach Danzig« verdanken, ist unter dem Titel »Aus Daniel Chodowiecki's Künstlermappe« eine neue Sammlung von Handzeichnungen des letzten grossen Kleinmeisters erschienen, welche wohl geeignet sein dürfte, den Ruhm desselben in immer weitere Kreise zu tragen. Es sind 98 Handzeichnungen und Aquarelle aus dem Besitz von J. C. D. Hebich in Hamburg, welche, in trefflichem Facsimiledruck zu einem Album vereinigt, die Vielseitigkeit des lange verkannten Künstlers bezeugen. Im bunten Wechsel finden wir lebensvolle Bildnisse mit zierlichen Vorzeichnungen für Kalenderkupfer und Romanillustrationen, Studien nach der Natur und Costümblättchen, eine Welt im Kleinen und ein unerschöpflicher Quell reinen Genusses für das Auge des Kunstfreundes. — Eine halbvergessene Zeit zieht in allen Phasen ihrer äusseren Erscheinung, und nicht zum kleinsten Theil auch ihres geistigen Wesens, vorüber; eine Zeit, an die wir Alle, wenigstens durch die Jugenderinnerungen der Grosseltern, mit loseren oder festeren Fäden geknüpft sind: jene Zimmer mit ihrer bis zur Aermlichkeit bescheidenen Ausstattung, den hochgepolsterten Armstühlen und vielfächerigen Schreibtischen, den mageren Gardinen und der einsamen Silhouette eines zu früh verstorbenen Familiengliedes, jene zierlichen gepuderten Herren mit den tadellosen Spitzenjabots und der noch tadelloseren Haltung, die Behäbigkeit gutmüthig blickender Matronen und die uns heute so fremdartig anmuthende Empfindsamkeit der jugendlichen Schönen und ihrer Cavaliere. Viele Blätter, wie die Illustrationen zu Richardson's Clarisse Harlow, zu Hermann und Dorothea, zu Rousseau's Neuer Heloise, sowie die Vorzeichnungen für die »Wallfahrt nach Französisch-Buchholz«, den »Heirathsanträgen« und dem »Lebenslauf« sind durch die Kupfer bereits sattsam bekannt. Aber um wie Vieles ursprünglicher und reizvoller tritt uns der Künstler in den Zeichnungen dazu entgegen! — Selbst die nüchternen Illustrationen zu Hermann und Dorothea, die in ihrer Spiessbürgerlichkeit wie Parodieen auf Göthe's herrliche Dichtung erscheinen, athmen in

den Vorzeichnungen ein Leben, das man in den Stichen vergeblich suchen wird. Den weitaus interessantesten Theil der Publication bilden aber die grossen Röthelstudien, in denen sich die Genialität des Künstlers frei von den engen Grenzen entfalten kann, welche ihr durch das winzige Format der Taschenbuchillustration für gewöhnlich gezogen sind. Studien von so sprühendem Leben, wie der Cavalier am Stuhl (Bl. 3) oder der vom Rücken gesehene Herr (Bl. 11), des Künstlers Gattin im Gartenhut (Bl. 17) und der studirende Knabe (Bl. 19), brauchen den Vergleich mit Watteau und Lancret nicht zu scheuen. Unter den kleineren Zeichnungen nach dem Leben hebe ich als besonders reizvoll den L'Hombretisch und die Garnwicklerin (Bl. 14), die drei Damen am Tisch bei Kerzenlicht (Bl. 8), ein weibliches Profilporträt (Bl. 2.) und das Kinderköpfchen (Bl. 4) hervor.

Die prächtigen Blätter werden sich ohne Zweifel viel Freunde erwerben, und die Stunde ihres Erscheinens in einer Zeit, da wir mit Riesenschritten der »Renaissance des Rococo« entgegeneilen, ist eine sehr glücklich gewählte. Mag man über die Unselbständigkeit unseres Jahrhunderts denken, wie man will, einen Vorzug wird man ihr nicht absprechen können: sie lenkt den Blick im ewig hastenden Gewühl des Tages rückwärts zu den Werken der Väter:

»Und das Vergangene
Heisst mit Vertrauen
Vorwärts zu schauen,
Schauen zurück.« *M. L.*

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1886. Heft 1. fol.

Der Prospect zum Werke betont es mit Recht, dass, während die Geschichte der bildenden Künste zahlreiche Bearbeiter bereits gefunden hat, es an einer geschichtlichen Darstellung für die vervielfältigenden Künste bis jetzt fehle. Zahlreich sind die Monographien über einzelne Künstler dieses Kunstzweiges — meist entstanden aus dem Bedürfniss, für Kunstsammler orientirende Handbücher zu liefern —, aber eine pragmatische Darstellung der Entwicklung des ganzen reichen Gebietes fehlt. Die graphischen Künste mussten sich begnügen, in der allgemeinen Kunstgeschichte nur nebenbei beachtet zu werden. In einer Hinsicht war diese Zögerung nicht ohne Nutzen, da durch die Specialforschung dem Geschichtsschreiber ein sehr reiches Material gesichtet und vorbereitet wurde. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien nahm es nun in die Hand, »ein gross angelegtes, auf eine Reihe von Bänden berechnetes, von den tüchtigsten Fachmännern geschriebenes und reich illustrirtes Werk über die Geschichte der vervielfältigenden Künste zu publiciren.« Auch rücksichtlich der Illustration müssen wir es gutheissen, dass die Publication erst jetzt zur Wahrheit wird. Ein Decennium früher hätte das Unternehmen sich mit Holzschnitten von ungleichem Kunstwerthe begnügen müssen, während die Vervollkommnung des photographischen Verfahrens heutzutage die täuschendste Nachbildung aller Erscheinungsformen der graphischen Künste ermöglicht.

Die Redaction des umfassenden Geschichtswerkes hat es für gut befunden, zuerst die Geschichte der vervielfältigenden Kunst der Gegenwart (etwa der letzten 50 Jahre) in zwei Bänden herauszugeben, »weil durch die Wiener Ausstellung des Jahres 1883 ein Material von seltener Reichhaltigkeit vorliegt.« Jedenfalls wird, wenn nach dieser Abtheilung dann der Weg durch die älteren Epochen der Kunst glücklich zurückgelegt sein wird, die Neuzeit (für uns die Kunst der nächsten Zukunft) einen Ergänzungsband nothwendig machen. Das Werk, von dem die erste Lieferung vorliegt, enthält aus der Feder des Prof. von Lützow als Einleitung einen geschichtlichen Ueberblick der Entwickelung der graphischen Künste im 19. Jahrhundert, den zahlreiche Textillustrationen und Kunstbeilagen fördernd begleiten. Diese, wie die typographische Ausstattung des Werkes stehen auf der Höhe der Zeit und müssen auch den verwöhntesten Liebhaber befriedigen. Wir behalten uns eine eingehende Besprechung vor, bis einige Lieferungen einen weiteren Ueberblick des Ganzen gestatten werden. *J. E. W.*

Notizen.

[Erklärung einer bisher als ganz unklar bezeichneten Stelle des Cennino Cennini im 67. Capitel seines Tractates über die Malerei.] Im 67. Capitel seines Tractates gibt Cennini eine Anweisung über die Frescomalerei nach der Uebung seines Zeitalters (Anfang des 15. Jahrhunderts) und fährt darin [1]) nachstehend fort:

»Wenn dann die Tünche trocken ist, so nimm, je nach der Scene oder »Figur, welche zu machen ist, die Kohle und zeichne, componire und triff »wohl dein Maass, indem du zuerst mit einem Faden die Mitte deiner Fläche »aufsuchst, dann mit einem anderen bestimme die Horizontale. Jener Faden, »welcher durch die Mitte geht, um die Horizontale zu treffen, soll am unteren »Ende ein Blei tragen. Und hierauf setze einen grossen Zirkel mit der einen »Spitze auf diesen Faden und beschreibe mit dem Zirkel einen Halbkreis nach »unten, dann setze den Zirkel auf das Kreuz, welches beide Fäden in der »Mitte bilden, und beschreibe einen anderen Halbkreis nach oben, und du »wirst auf der rechten Seite von dem Punkte, wo diese Linien sich schneiden, »ein kleines Kreuzchen finden. Dann mache es ebenso auf der Linken, dass »die Linie beiden Kreuzchen gemeinschaftlich sei, und du wirst sie horizontal »finden.«

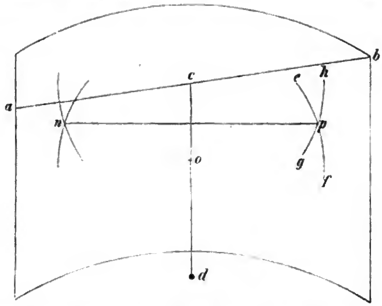
Diese Stelle lautet nach dem italienischen Original der Ausgabe von Milanesi, Torino 1859: »Poi, secondo la storia o figura che de' fare, se lo

[1]) Nach der Uebersetzung dieser Stelle von Albert Ilg in der letzten Ausgabe Cennini's im 1. Hefte der Eitelberger'schen Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien 1877.

intonaco è secco, togli il carbone, e disegna, e componi, e cogli bene ogni tuo' misura, battendo primo alcun filo, pigliando i mezzi degli spazi. Poi batterne alcuno, e coglierne i piani. E a questo che batti per lo mezzo, a cogliere il piano, vuole essere uno piombino da piè del filo. E poi metti il sesto grande, l'una punta in sul detto filo: e volgi il sesto mezzo tondo dal lato di sotto; poi metti la punta del sesto in sulla croce del mezzo dell' un filo e dell' altro, e fa' l'altro mezzo tondo dal lato di sopra, e troverrai che dalla man diritta hai, per gli fili che si scontrano, fatto una crocetta per costante. Dalla man zanca metti il filo da battere, che dia propio in su tuttadue le crocette: e troverrai il tuo filo essere piano a livello.«

Ueber diese Stelle bemerkt Albert Ilg in seiner citirten Ausgabe S. 162:

»Ich vermag trotz aller Bemühung die ganz unklare Stelle, welche »von dem Netze handelt, nicht besser zu geben, als es die früheren Ueber»setzer gethan. Das Quadratnetz ist zweifelsohne Zweck jener geometrischen »Construction, aber die Ausführung will sich daraus durchaus nicht ergeben... »In dem Sinne übersetzt Merr., bemerkt aber, die Stelle sei ausnehmend »dunkel. Tambr. und Mottez schweigen über alle Schwierigkeiten u. s. w.«



Der Sinn dieser Stelle scheint mir jedoch sowohl nach dem deutschen Texte Ilg's als auch nach dem Originaltexte ganz klar hervorzugehen, so dass kein Zweifel diesfalls mehr obwalten kann.

Ich glaube, dass man in der bezeichneten Stelle mehr gesucht hat, als sie thatsächlich enthält. Augenscheinlich handelt es sich nur um eine geometrische Beihilfe zum Zwecke einer den Verhältnissen entsprechenden Vertheilung der Composition auf der gegebenen Wandfläche.

Man stelle sich eine allenfalls nicht rechtwinklige Wand vor, welche der Maler al fresco behandeln soll. Um auf dieser Fläche seine Composition angemessen zu ordnen, braucht er vor allem die Mitte in der Breite der Fläche und eine Horizontale.

Diese beiden Linien richtig zu bestimmen, lehrt uns eben die Anleitung in dem 67. Capitel des Tractates von Cennini.

Man vergleiche die nächstfolgende Darstellung mit dem Originaltexte, und es wird sich nicht nur die Richtigkeit des Originaltextes, sondern auch dieser Darstellung ergeben.

Der Maler zieht auf der angedeuteten Wandfläche (siehe die unten stehende Figur) den Faden a—b, der allerdings nicht horizontal zu sein braucht, theilt ihn in zwei gleiche Hälften, und dieser Theilungspunkt gibt die Mitte der Malfläche oder Breite nach. Auf diesem Theilungspunkte c befestigt er den zweiten Faden c—d mit dem Senkblei, welcher Faden durch die Mitte c geht, um die zu construirende Horizontale n—p zu treffen. Nun setzt er einen grossen Zirkel irgendwo auf den Faden c—d, allenfalls im o, doch so an, dass dieser Ansatzpunkt in einer gewissen Entfernung von c bleibt und beschreibt einen kleinen Halbkreis f—e nach rechts; dann setzt er den Zirkel auf das Kreuz in c, welches beide Fäden a—b und c—d in der Mitte bilden, und beschreibt einen anderen Halbkreis g—h nach rechts, und er wird auf der rechten Seite an dem Punkte, wo diese beiden Kreislinien sich schneiden, ein kleines Kreuzchen finden.

Hierauf macht er es ebenso auf der Linken, dass die Linie n—p beide Kreuzchen verbinde, und er wird diese Linie horizontal finden.

Hierdurch erhält der Maler in der Mitte der Fläche die Verticale c—d und die richtige Horizontale n—p, welche beiden Linien dem Maler des 15. Jahrhunderts hinreichende Anhaltspunkte für die Anordnung der Composition boten. *Dr. Hugo Toman.*

[Michelangelo's Leda nach alten Stichen.] Die dankenswerthen Mittheilungen von Herrn Woermann über »Michelangelo's Leda nach alten Stichen« im Repertorium VIII. S. 4 veranlassen mich zu einer kleinen Berichtigung, die zugleich eine Ehrenrettung des alten Heinecken sein soll. Dort wird unter anderen Stichen als Nr. 3 ein Blatt erwähnt, das Heinecken dem Etienne Delaune zugeschrieben haben soll, das aber Woermann diesem Meister abspricht. Hat Heinecken sich wirklich so versehen? Wie, wenn Beide gar nicht denselben Stich meinten? Heinecken beschreibt in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen I. p. 403, 1b einen Stich 4" 10''' breit, 3" 2''' hoch; nach neuem Maass also 129 : 83 mm. Ebendenselben mit gleichen Maassen führt Robert Dumesnil unter Nr. 307 im Werk des Etienne Delaune auf. Die Controle dieser Angaben ward dem Unterzeichneten an dem Exemplar des Berliner Cabinets ermöglicht. Das Exemplar, das Woermann beschreibt, misst jedoch 140 : 93 mm; dies kann also Heinecken's Stich nicht sein, und so mag er wohl auch nicht dem Meister Stephanus gehören. Heinecken aber hat richtig gesehen. Zu den drei von Heinecken aufgeführten Ledastichen scheint demnach ein vierter, bisher unbekannter zu kommen, über welchen nähere Angaben recht willkommen wären. *J. Janitsch.*

[Adriano Fiorentino.] Ein Besuch der Nürnberger Ausstellung von Metallarbeiten liess C. v. Fabriczy eine Entdeckung machen, durch welche die künstlerische Persönlichkeit des Adriano Fiorentino weit bestimmtere

Umrisse erhielt, als das bisher der Fall war. Bisher wurde ihm nur auf Grund des Reisetagebuches des Ser Michiel die Bronze Bellerophon im Wiener Antikencabinet zugeeignet. Milanesi glaubte jenen Adriano identisch mit dem Giesser und Bildner Adriano di Giovanni de' Maestri, der in einer Urkunde von 1439 erscheint. Im Courrier de l'Art und in der Nürnberger Zeitschrift für Kunst und Gewerbe, 1886, 1. Heft führt nun Fabriczy aus, dass die aus dem Besitze des Herrn Sambon zu Mailand herrührende kleine Gruppe, Venus und Amor, die in Nürnberg ausgestellt war und welche die Bezeichnung »Hadrianus me faciebat« trägt, ein Werk eben jenes Adriano Fiorentino sei, vor allem, weil sie schon stilistisch auf den Meister der Bellerophonbronze hinweist. Weiter aber nimmt Fabricy für denselben Bildhauer auch die Büste Friedrichs des Weisen im Dresdener Antikencabinet in Anspruch, bei welcher wieder die Bezeichnung: »Hadrianus Florentinus me faciebat« mit der Bezeichnung der Sambon'schen Gruppe bis auf das Ortsadjectiv fiorentinus übereinstimmt; letztere Erweiterung der Bezeichnung erklärt Fabriczy wohl richtig aus dem Umstande, dass der Künstler dies Werk in der Fremde geschaffen hat.

Gotthilf Dahlke †.

Am 8. Februar hat man auf dem kleinen Friedhof der Pfarrkirche in Gries einen Mann zur letzten Ruhe gebettet, der in seiner bescheidenen Weise und doch mit dem Einsatze seiner ganzen geistigen Kraft — die auch die physische Schwäche überwand — der Kunstgeschichte gedient hat. Der Biograph Michael Pacher's hat auf eigenen Wunsch seine Ruhe da gefunden, wo eines der edelsten Werke M. Pacher's aufbewahrt wird. Ich habe hier nur des Forschers, des treuen Mitarbeiters des Repertoriums zu gedenken; wer den Mann kannte, wusste freilich, dass die sittliche Grösse ihm seine wahre Bedeutung gab.

Als Kind eines Dorfschullehrers wurde G. Dahlke zu Wenershof in Westpreussen am 27. September 1823 geboren. Von seinem vierzehnten Jahre an brachte er sich durch eigene Kraft fort, indem er als Lehrer seinen Unterhalt suchte. Für seine eigene Fortbildung sorgte er, wie nur die kargen Mittel an Zeit und Büchern es ihm erlaubten. Die Hauptquelle, aus der er Belehrung schöpfte, war damals ein Conversationslexikon, das er in dem Forsthause, wo er als Lehrer wirkte, vorfand und aus dem er ganze Capitel abschrieb. Gleichfalls als Lehrer kam er später nach Thorn, dann gelang es ihm, eine Stelle bei einer Versicherungsgesellschaft zu erlangen, die ihn zuerst nach Elbing, dann nach Dresden führte. In Dresden war es, wo er die glücklichsten Jahre seines Lebens im Kreise guter, hochgebildeter Menschen verlebte; hier war es auch, wo zuerst seine Liebe zur Kunst volle Nahrung fand. Leider wurde er aus seiner Thätigkeit durch ein heftig auftretendes Lungenleiden gerissen, das ihn 1861 zwang, den Süden aufzusuchen. So kam er nach Gries, das im Winter sein Wohnort war, während er im Herbst und Frühling Südtirol durchwanderte und im Sommer in Klausen lebte. Sein Leben war ein ununterbrochener Kampf mit dem Tod, und nur die Entsagung und strengste Selbstzucht konnte den siechen Körper so lange aufrecht halten. Dazu trat der Kampf mit der Noth des Lebens; vielleicht war es auch die Noth, die ihm zuerst die Feder in die Hand drückte, aber er war nicht der Mann, aus der geistigen Arbeit ein Gewerbe zu machen, die Routine ging ihm ebenso ab wie die Leichtherzigkeit, ohne Ernst und gründliche Vorbereitung die Feder in die Hand zu nehmen.

Als im Jahre 1876 und 1877 eine kleine Zahl edler Freunde, Dr. Emminghaus in Gotha voran, es auf sich nahmen, ihn vor den härtesten Bedräng-

nissen zu schützen — was sie auch treulich bis zuletzt thaten — hat Dahlke sofort mit ganzem Eifer wissenschaftlichen Arbeiten sich zugewandt. Das Arbeitsgebiet Dahlke's war stofflich eingeengt durch die Grenzen, welche ihm selbst gezogen waren. Der Theil Tirols südlich vom Brenner fand ihn als rastlosen Wanderer, als enthusiastischen Forscher nach den Resten der frühesten künstlerischen Vergangenheit. So hat er für die Entdeckung der Kunstdenkmäler Südtirols unvergängliche Verdienste sich erworben; die Liebe zur Sache schärfte seinen Blick, emsiges geschichtliches Studium gab ihm die gediegene Grundlage seiner Nachweisungen. In den Mittheilungen der Central-Commission, in Schorn's Kunstgewerbeblatt, vor Allem aber im Repertorium hat er in einer nicht geringen Zahl gediegener Abhandlungen die Früchte seiner Wanderungen und Studien niedergelegt. Zu den wichtigsten gehören die über die Denkmäler frühromanischer Wandmalerei in Tirol, welche zum ersten Male kunstgeschichtlich und ikonographisch hochbedeutende Werke, wie die Wandmalereien auf Hocheppan und in Tramin, in die Kunstgeschichte einführten. Seine hervorragendste Leistung aber — er betrachtete sie als sein Lebenswerk — war die im letzten Bande des Repertoriums veröffentlichte Pacher-Biographie, der er mindestens ein Jahrzehnt des Studiums und der Arbeit gewidmet hatte. Keine mühevolle Wanderung scheute er, den ganzen Denkmälerschatz kennen zu lernen, er darbte und kargte sich jede Bequemlichkeit ab, um Zeichnungen, Photographien, auf das schwerste zugänglich, sich zu verschaffen, seine Studien zu vertiefen. Mit der Pacher-Monographie hat er ein Werk geschaffen, welches den Höhepunkt des kunstgeschichtlichen Wissens über diesen grössten Tiroler Meister wohl für lange Zeit vertritt. Der Pacher-Biographie sollte noch eine Arbeit über die Schule Pacher's folgen, für die er mit Mühe und Eifer gesammelt und deren Durchführung ihn noch in der letzten Zeit seines Lebens und Leidens beschäftigte. Die Feder ist ihm früher aus der Hand gesunken; aber auch so hat er dem Lande reichlich die Gastfreundschaft zurückgezahlt, die dieses ihm durch fünfundzwanzig Jahre gewährt hat. Ein unfehlbares stilkritisches Urtheil schrieb sich Dahlke nicht zu, aber er mengte sich auch nie in Dinge, die dem umgrenzten Kreis seiner Studien fern lagen. Die tirolische Kunst kannte er wie nur wenige, und wenn sein liebenswürdiger, aus dem Herzen kommender Enthusiasmus ihn hie und da zur Ueberschätzung der von ihm geschilderten Kunstwerke verleitete, so gab ihm dieser doch auch den Schlüssel der unbeholfenen Formensprache, dem Ringen nach Ausdruck der frühromanischen Epoche gerecht zu werden. Ueberdies war er jeder Zeit bereit, mit Gründen sich belehren zu lassen und ohne Rückhalt einen Irrthum einzugestehen. Er hatte bei allem seinem Thun und Arbeiten nie sich, immer nur die Sache, der er diente, im Auge. Das Leben hat ihm wenig geboten, aber er war für das Geringste dankbar, und die Freundschaft tüchtiger Männer und vor Allem einer edlen Frau hat doch manchen Sonnenblick in seine leidensreichen Tage gebracht. Die kunstgeschichtliche Forschung wird ihm als einem treuen, hingebungsvollen Arbeiter ein dankbares Angedenken bewahren. *H. J.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Bädeker. Aegypten. I. (Puchstein: Berl. philol. Wochenschr., V, 41.)

Baumeister. Denkmäler des classischen Alterthums. I. (Studniczka: Zeitschr. f. österr. Gymnasien, XXXVI, 9.)

Beauchamps et Rouveyre. Guide du libraire antiquaire et du bibliophile. (Le Livre, VI, 10.)

Bilderatlas, Culturhistorischer. I. Alterthum. Bearbeitet von Theod. Schreiber. (Litterar. Centralbl., 51.)

Bredius, Abr. Catalogue des tableaux du Musée r. à Amsterdam. (Michel: Courrier de l'Art, 40.)

Chodowiecki. Auswahl aus des Künstlers schönsten Kupferstichen. — Aus Dan. Chodowiecki's Künstlermappe. (Heydemann: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 2. — Lübke: Allg. Zeitg., Beil. 341.)

Creeny, W. F. A book of facsimiles of monumental brasses on the Continent of Europe. (Kunstfreund, I, 23.)

Crespellani, Arsenio. La zecca di Modena nei periodi comunale ed Estense. (Venturi: Archiv. stor. ital. XVI, 6.)

Dutuit, Eugène. L'oeuvre de Rembrandt. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, Oct.)

Fieffé, G. P. et A. *Bouveault*. Les faïences patriotiques nivernaises. (Champfleury: Courrier de l'Art, 50.)

Friedrich, Karl. Augustin Hirsvogel als Töpfer. (Allg. Zeitg., 332.)

Furtwängler. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium des kgl. Berl. Mus. (Heydemann: Wochenschr. f. class. Philol., II, 47. — Weil: Berl. phil.Wochenschr., V, 44. — Winter, Fr.: Deutsche Litteraturztg., 48.)

Gädechens, Gensler und *Koppmann*. Das St. Johanniskloster in Hamburg. (Krause: Deutsche Litteraturztg., 44.)

Gerspach. L'art de la verrerie. (Art Journal, Decemb.)

Geymüller, H. v. und A. *Widmann*. Die Architektur der Renaissance in Toskana. (Kunst und Gewerbe, XIX, 10.)

Guhl, E. und W. *Koner*. Das antike Leben. Handbuch der griechischen und römischen Archäologie, in's Franz. übersetzt von F. Trawinski. (Véron: Courrier de l'Art, 49.)

Guiffrey, Jules. Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV. (Kunstgewerbebl., II, 1.)

Haenel und Adam und Cornelius *Gurlitt*. Sächsische Herrensitze und Schlösser. (Lübke: Allg. Zeitg., Beil. 341.)

Halsey. Catalogue of the engravings of Raphael Morghen. (Academy 700.)

Hildebrand. Beiträge zur Kenntniss der Kunst der niederen Naturvölker. (Arch. f. Anthropol., XVI, 1. 2.)

Hirth, G. Das deutsche Zimmer. (Kunstgewerbebl., II, 3.)

Hoffmeister, J. Ch. K. Historische Entwicklung des kurfürstl. Hessischen Gesammtwappens. (Der deutsche Herold, XVI, 12.)

Imhoof-Blumer. Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisirter Völker. (Kekulé: Deutsche Litteraturztg., 42. — Trendelenburg: Wochenschr. f. class. Philol. II, 45.)

Journal of archæology, the american, vol. I. (Blümner: Gött. gel. Anz., 21.)

Journal of Indian art. (Kunstgewerbeblatt, II, 2.)

Levin, Th. Repertorium der Kunstsammlungen der Kunstakademie zu Düsseldorf. (Woermann: Kunstchronik, XXI, 4.)

Lippmann, Friedr. Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert. (Janitschek: Deutsche Litteraturztg. 50.)

Lippmann, Fr. Die Zeichnungen von Alb. Dürer. (Ephrussi: Gaz. d. B.-Arts, October.)

Loewy, Em. Inschriften griechischer Bildhauer. (Göttinger gel. Anz., 19. — Kuhnert: Berl. phil. Wochenschr., V, 44. — Michaelis: Deut. Litteraturztg., 46.)

Loftie. Art of Illuminating. (Monkhouse: Academy, 708.)

Lübke, Wilh. Bunte Blätter aus Schwaben. (Kunstchronik, XXI, 4.)

Luthmer, Ferd. Malerische Innenräume moderner Wohnungen. (Graul: Kunstgewerbebl., II, 3.)

Mabellini, Ad. Delle rime di Benvenuto Cellini. (Litterar. Centralbl., 50.)

Maskell, Alfr. Russian art and art objects in Russia. (Kunstgewerbl., II, 3.)

Minghetti, M. Raffaello. (Schönfeld: Ztschr. f. bild. Kunst, XXI, 2.)

Monarchie, die oesterr.-ungarische, in Wort und Bild. (Schlossar: Allg. Ztg., Beil. 352. — Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 3.)

Müller. Handbuch der classischen Archäolgie. (Revue critique, 40.)

Münchener Bunte Mappe. (Rosenberg: Zeitschr. für bild. Kunst, XXI, 3. — Svoboda, A.: Allg. Ztg., Beil. 299.)

Müntz, E. Donatello. (Brun: Kunstchronik, XXI, 3. — Gehuzac, N.: L'Art, 517.)

— Notice sur un plan inédit de Rome à la fin du XIV^e siècle. (Kunstchron., XXI, 8.)

Oechelhäuser, A. v. Dürer's apokalyptische Reiter. (Frimmel: Kunstchron., XXI, 3.)

Pabst, A. Sculpturenschmuck am königl. Zeughause zu Berlin. (Kunstgewerbeblatt, II, 3.)

Perrot u. *Chipiez*. Geschichte der Kunst im Alterthum. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 2.)

Pfeifer, Fr. X. Der goldene Schnitt und dessen Erscheinungsformen in Mathematik, Natur und Kunst. (Allg. Ztg., B. 302.)

Proben weiblicher Handarbeit mährisch-ländlicher Hausindustrie. (Kunstgew.-blatt, II, 2.)

Pulszky, Ch. et E. *Molinier*. Chefs d'œuvre d'orfévrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest de 1884. (Pabst: Kunstgewerbeblatt, II, 1.)

Richard, J. En campagne. Tableaux et dessins de A. de Neuville. (Latour: L'Art, 513.)

Richter, Lud., Selbstbiographie. (Springer, A.: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 2. — Dehio: Allg. Ztg., B. 322.)

Roosevelt, Bl. The life of Gustave Doré. (Art Journal, Nov.)

Sammlung von Abbildungen keramischer Objecte aus dem nahen und fernen Orient mit einleitenden Bemerkungen von O. du Sartel, L. Gonse und J. Karabacek. (Mely: Chronique des Arts, 1885, 38.)

Schliemann, H. Der prähistorische Palast der Könige von Tiryns. (Mähly: Allg. Ztg., B. 355. — Bötticher: Zeitschrift für Museologie, 22. — Mahaffy: Academy, 707).

— Troja. (Archiv f. Anthropologie, XVI, 1. 2.)

Schwind's Wandgemälde im Schloss Hohenschwangau, gestochen von Jul. Naue und Herm. Walde. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 3.)

Seidel, G. F. Das königliche Lustschloss Schleissheim. (Lübke: Allgem. Ztg., B. 349.)

Seidlitz, W. v. Allgemeines historisches Porträtwerk. (Janitsch: Deut. Litter.-Ztg., 41.)

Springer, Ant. Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters. (Litter. Centralblatt, 48.)

Steinbrecht, C. Die Baukunst d. deutschen Ritterordens in Preussen. I. Die Stadt Thorn. (Deutsche Bau-Ztg., 99 ff.)

Studien zur Kunstgeschichte, gesammelte Festgabe für Anton Springer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 1.)

Studniczka, Fr. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte. (Litterar. Centralblatt, 48.)

Suchier, R. Weitere römische Münzen und Stempel aus der Nähe von Hanau. (Hammeran, A.: Westdeutsche Zeitschrift, IV, 4.)

Svoboda, A. Kritische Geschichte der Ideale. (Hamerling: Allg. Ztg., B. 316.)

Teske, C. Die Wappen der Grossherzogthümer Mecklenburg, ihrer Städte und Flecken. (Clericus: Der deutsche Herold, XVI, 11.)

Japanische Tuschzeichnungen des Mitzugoro in Hiogo. (Kunstgewerbeblatt, XXI, 2.)

Uzielli, Gust. Ricerche intorno à Leonardo da Vinci. Serie seconda. Roma, Salviucci, 1884. (Venturi: Archivio stor. italian., XVI, 6.)

Valton, E. Méthode pour dessiner. (Véron: Courrier de l'Art, 49.)

Vogel, H. W. Die Photographie farbiger Gegenstände in den richtigen Tonverhältnissen. (Litterar. Centralblatt, 49.)

Vom Rhein. 15 Originalradirungen von Bernh. Mannfeld. (Rosenberg: Zeitschrift f. bild. Kunst, XXI, 3.)

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I E.

IX. Band. 3. Heft.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1886.

Rembrandt's Radirungen.

Von Dr. **Sträter** und **W. Bode.**

I.

Künstler und Kunstverehrer sind darin einig, dass von sämmtlichen Meistern der Radirkunst Rembrandt den ersten Rang einnimmt. Man kann sogar in Betracht der jetzigen Culturverhältnisse ohne Gefahr des Widerspruchs sagen, dass schwerlich ein Künstler auftreten werde, der ihm im Radiren gleich kommen oder ihn gar in den Schatten stellen könnte. Diese Anschauung war schon zum Theil zu Rembrandt's Lebzeiten, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, zur Geltung gekommen, wie wir aus den Berichten seiner Schüler, aus den häufigen Nachahmungen ihres Meisters, sowie aus den hohen Preisen, die für seine bedeutenden Blätter bezahlt wurden, schliessen müssen. Selbst das Ausland nahm schon zu Rembrandt's Lebzeiten an der Bewunderung theil, da ich schon Blätter von Rembrandt mit der Bezeichnung 1657 von Mariette gesehen habe. Zuerst wurden die Blätter von kunstsinnigen Privaten gesammelt, deren Namen uns theilweise bekannt sind, z. B. Abr. Franken, J. P. Zomer, de la Tombe, Six, Abbé Marolles und Anderen; erst gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts kamen sie in die fürstlichen Museen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Radirungen Rembrandt's zuerst methodisch beschrieben in sogen. Catalogues raisonnés, und am Ende desselben publicirte der Kupferstecher und Custos der k. k. Bibliothek, Adam Bartsch, seinen berühmten Catalogue raisonné in zwei Bänden, der auch die Blätter der Schüler und Nachahmer Rembrandt's umfasst. Dieses Werk hat für Rembrandt's Verehrer eine solche Bedeutung erlangt, dass bis vor Kurzem sämmtliche öffentliche Sammlungen nach ihm geordnet waren. Bald folgten in England Daulby, später Wilson, neuerdings Middleton, in Frankreich Claussin, Ch. Blanc und in neuester Zeit Eugène Dutuit. In Deutschland hat Nagler im 12. Bande seines Künstler-Lexikons eben-

falls eine eingehende Beschreibung der Radirungen Rembrandt's geliefert und endlich hat Herr Vosmaer im Haag ein vortreffliches Werk über Rembrandt's Leben und seine Werke 1868 und 1877 herausgegeben und in demselben auch selbstredend dessen Radirungen behandelt. Er war der Erste, der es durchgreifend und mit Erfolg versucht hat, die Blätter nicht nach dem Gegenstande der Darstellung, wie es herkömmlich war, sondern nach der Zeit ihrer Entstehung, der datirten oder vermuthlichen, zu ordnen. Diese folgenreiche Neuerung, in der zweiten Ausgabe durch Unterstützung seiner Freunde wesentlich verbessert, hat wohl den Anstoss für die Anordnung der im Jahre 1877 veranstalteten Exhibition of the etched work of Rembrandt in the fine arts club in London gegeben, wo die Blätter nach der Grundanschauung Vosmaer's geordnet waren. Herr Seymour Haden, der weltbekannte Radirmeister und Sammler, hatte für die Ausstellung einen Text geschrieben, der seine bedeutenden Kenntnisse und tiefeinschneidende Kritik der Radirungen Rembrandt's an den Tag legt und mit dem hergebrachten, von Speculanten und gedanken- und gefühllosen Liebhabern begünstigten Schlendrian gebrochen haben will. Ebenso hat Herr Middleton sein im Jahre 1878 publicirtes Werk nach der Zeit der datirten oder vermutheten Entstehung der Blätter geordnet. Wenn Haden's Auffassung, die ich später erörtern werde, nur approximativ richtig ist, so müssen manche Blätter Rembrandt's für Schülerarbeiten erklärt werden. Ferner hat der jüngst verstorbene Conservator am Amsterdamer Kupferstich-Cabinet, Herr A. D. de Vries, in der Zeitschrift »Oud-Holland« nachgewiesen, dass eine erhebliche Anzahl der dem Rembrandt von A. Bartsch und seinen Nachfolgern radirten Landschaften nicht ihm, sondern seinen Schülern und Nachfolgern, unter denen sich auch ein Jakob Konink findet, zuzuschreiben sind.

Kürzlich hat Herr L. Gonse, Chef-Redacteur der »Gazette des Beaux-arts«, im October- und December-Hefte 1885 bei der Besprechung des grossen Werkes der Rembrandt'schen Radirungen von Herrn Dutuit darzuthun gesucht, dass die Anzahl der echten Blätter noch bedeutend herabgesetzt werden müsse, höchstens 160 wären echt, und theilt uns mit, dass Herr Legros, der wohlbekannte Radirmeister, nur 71 als unzweifelhaft ansehe und man ausserdem 42 dem Rembrandt allenfalls zuschreiben könnte, also zusammen 113.

Nun beschreibt Bartsch 375, Wilson 366, Claussin 355, Ch. Blanc 353, Middleton 329, Herr Dutuit 363, ohne indess, wie auch Herr Middleton, seine Bedenken bei einer erheblichen Anzahl zu unterdrücken. Wollte man aber Herrn Legros, der Techniker und zugleich Verehrer Rembrandt's ist, folgen, so bedürfte es nur eines verwegenen Sprunges und

der grösste Radirmeister aller Zeiten würde als solcher bald eine mythische Person. Es ist aber nicht schwer, das Unhaltbare der Legros-schen Anschauungen nachzuweisen.

Nach Herrn Legros wären »Rembrandt mit seiner Frau« B. 19 und »Der verlorene Sohn« B. 91 die ältesten Blätter des Meisters; dieselben sind mit der Jahreszahl 1636 in seiner bekannten Radirschrift bezeichnet. Nun wird jeder Techniker und Jeder, der nur mit einiger Aufmerksamkeit Radirungen betrachtet hat, gestehen müssen, dass Niemand, und wäre er auch das grösste Genie, mit zwei so tüchtigen Blättern zuerst auftreten konnte. Alle Welt ist aber darüber einig, dass die beiden Büsten der Frauen, B. 354 und B. 352, beide mit R H und 1628 bezeichnet, nicht allein geistreich, sondern auch echt sind. Ob Rembrandt schon vor 1628 radirt hat, wissen wir nicht; es ist aber nicht unwahrscheinlich. Wie weit Herr Legros in seiner Skepsis sich verliert, geht auch daraus hervor, dass er die Porträts von Asselyn, Abr. Franken, Tholincx, dem jungen Haaring, Coppenol, den beiden Uytenbogarts und Ephraim Bonus für unecht hält, obschon z. B. das von Rembrandt gemalte Porträt des letzteren von mehreren Kennern, deren Ansicht ich entschieden beitrete, für viel geringer geachtet wird als die Radirung. Von den Landschaften verwirft er die prachtvollen drei Hütten, den Canal, die Grotte und die mit dem Kahn. Welche Gründe Herr Legros, der Sammler und Radirer, für seine destructive Skepsis hat, theilt uns Herr L. Gonse nicht mit; es scheint aber, dass die scharfe Kritik, die Herr H. Haden zuerst in der Einleitung zu der Ausstellung der Rembrandt'schen Radirungen in London 1877 geschrieben und 1880 erweitert ins Französische übersetzt, ihn auf die abschüssige Bahn geführt hat.

Jedermann, der Haden's Einleitung mit Aufmerksamkeit studirt hat, wird zugestehen, dass er sich in dieser Einleitung als einen feinsinnigen, scharf denkenden Kritiker bekundet hat und, da er ausserdem als ein sehr bedeutender Radirmeister und Kenner angesehen ist, mit guten Gründen manche der bisher als echt gegoltenen Radirungen Rembrandt's als Schülerarbeit nachgewiesen hat.

Mehrere Bedenken gegen Herrn Haden's Anschauungen habe ich bereits im »Deutschen Kunstblatt« 1877 Nr. 49 vom 13. September niedergelegt, und da die Constatirung der Echtheit von grossem Werthe für die Kunstwissenschaft ist und ich die Untersuchung seitdem fortgesetzt habe, so komme ich nochmals darauf zurück und hebe einige bedeutende Blätter Rembrandt's hervor, die derselbe nicht für echt erkennen will.

Herr Haden stellt die Behauptung auf, dass der »Barmherzige

Samaritaner« B. 90 entweder von F. Bol oder von Rodermont sei. In den vier ersten Etats ist das Blatt ohne Namen und ohne die Jahreszahl 1633. Bis jetzt kennen wir von Rodermont nur Blätter aus der Zeit von 1640—1650 und diese sind unbedeutend. F. Bol kann aber auch das Blatt nicht gemacht haben, da er nicht, wie man bisher allgemein annahm, im Jahre 1609 geboren, sondern im Jahre 1616, wie Herr Veth in Dordrecht aus den Archiven der Stadt nachgewiesen hat; darnach wäre Bol 17 Jahre alt gewesen, als das Blatt bezeichnet wurde, welches sogar noch vor der Inschrift, in einem der vorhergehenden Jahre radirt sein kann. Nun war aber Bol in späteren, den vierziger Jahren ein ganz tüchtiger Radirmeister und angesehener Maler bei der vornehmen Welt, aber nichts weniger als ein genialer Künstler, weder in Composition noch in der Tiefe des Gefühls, — Eigenschaften, die doch Niemand dem Rembrandt bestreiten wird und die im »Barmherzigen Samaritaner« sich auch geltend machen. Die Technik dieser Radirung lässt allerdings in der Zeichnung zu wünschen übrig; wir dürfen aber nicht vergessen, dass Rembrandt damals erst 23—25 Jahre alt war und bis dahin keine grössere Composition radirt hatte. Seine erste componirte Radirung, »Der hl. Hieronymus im Gebete« B. 101, stammt aus dem Jahr 1632 und bildet den Uebergang zum »Barmherzigen Samaritaner«. Beide sind zu schwach geätzt, so dass sie nur eine kleine Anzahl schöner Drucke liefern konnten. Rembrandt war daher genöthigt, nachdem etwa 60 Abdrücke vom »Barmherzigen Samaritaner« gezogen waren, die Platte zu überarbeiten, wodurch die Harmonie des ersten Zustandes zerstört wurde. Ich halte demnach, sowie auch Herr Middleton und Herr Dutuit, dieses Blatt ganz für Rembrandt's Werk und auch die Unterschrift für echt.

Im Jahre 1633 gab Rembrandt die grosse »Kreuzabnahme« heraus und 1636 das »Ecce homo« in der Höhe. Beide Blätter schreibt Herr Haden dem Jan Lievens zu, der, sowie Rembrandt, im Jahr 1607 in Leyden geboren und mit ihm Schüler bei Lastman in Amsterdam war. Herr Middleton hat schon bemerkt, dass Lievens vom Jahre 1631 bis 1634 sich in England am Hofe Karl's I. aufhielt, wo er für den Hofstaat desselben Porträts malte. Herr Haden bestreitet diesen Aufenthalt in England, weil kein englischer Schriftsteller seiner erwähnt und er kein dort von ihm gemaltes Bild hat auffinden können. Da aber alle Autoren diesen dreijährigen Aufenthalt in England als feststehend annehmen, die Herren und Damen der Höfe nicht gern den Namen des Malers auf ihren Porträts sehen und in der Cromwell'schen Revolution die Bildnisse der Anhänger des Königs wohl grösstentheils zerstört wurden, so kann der von Herrn Haden erhobene Einwurf nicht in

die Wagschale fallen. Nun hat Herr Max Rooses aus den Archiven der St. Lucas-Gilde von Antwerpen bewiesen, dass Lievens vom Jahre 1634 bis 1642 als Meister derselben aufgeführt wird. Wir wissen ausserdem, dass er dort die Tochter des Bildhauers Colyns heirathete; folglich müssen wir schliessen, dass Lievens weder an der grossen »Kreuzabnahme«, noch an dem »Ecce homo« betheiligt gewesen sein kann. Meine Meinung geht dahin, dass Rembrandt sowohl die Composition, als auch die wesentlichen Theile der Platten gearbeitet hat. Wenn aber Jemand an der Vollendung der Platte mitgewirkt hat, so kann man es als wahrscheinlich hinstellen, dass es Joris van Vliet gewesen. Dieser hatte bereits im Jahre 1631 drei effectvolle Blätter, B. 1, 12 und 13, nach Rembrandt's Zeichnungen radirt, also zu einer Zeit, wo Rembrandt noch keine grössere Composition radirt hatte. Es erscheint mir daher nicht richtig, dass man ihn als Schüler Rembrandt's aufführt, und ich bezweifle, dass er erst im Jahre 1609 geboren sei, wie man allenthalben liest.

Mit diesen zwei Blättern trat Rembrandt in Concurrenz mit der »Abnahme vom Kreuz« und dem »Ecce homo«, nach Rubens von Vorsterman im Jahre 1620 und Lauwers-Bolswert gestochen. Sie fanden auch grossen Beifall beim Publikum, so dass sie mit 20—30 Gulden im 17. Jahrhundert bezahlt und vielfach copirt wurden.

Es scheint nicht, dass Rembrandt früher oder später Radirungen gemacht hat, welche die Absicht der Wanddecoration involvirten und nach meiner Meinung müssen auch Radirungen aus der Hand betrachtet und geprüft werden.

Herr Haden führt noch als Beweis, dass Rembrandt die grosse »Kreuzabnahme« nicht radirt habe, an, dass der Zeitraum eines Jahres nicht ausreichen würde, um ausser mehreren Gemälden und 10 (kleineren) Radirungen noch die beiden grossen Blätter der »Kreuzigung«, das erste, oben runde, unvollendete und das viereckige, hätte fertig stellen können, da jedes derselben 3 Monate Arbeit in Anspruch genommen haben würde. Da ich selbst nie radirte, so habe ich Herrn W. Unger, der doch mit der Technik vertraut ist wie nur irgend Jemand, um Auskunft gefragt. Derselbe theilt mir mit, dass ein Mann wie Rembrandt die grosse »Kreuzabnahme« in einigen Wochen habe fertig stellen können.

Herr Louis Gonse, der die Ansicht von Haden adoptirt, meint ausserdem, dass die grosse Anzahl der mit 1633 als echt bezeichneten Zeichnungen und Gemälde Rembrandt's Zeit sehr in Anspruch genommen hätte. Dagegen muss ich hervorheben, dass Rembrandt seine Zeichnungen, und selbst die besten derselben, höchst selten bezeichnete, sowie auch, dass die meisten, da sie nicht für die Sammler bestimmt waren,

ihn höchstens einen Tag in Anspruch nahmen; ist doch unter den Radirungen sein Meisterwerk, das Hundertgulden-Blatt, nicht bezeichnet, obschon Herr Gonse es behauptet.

Dass aber dem Rembrandt der Hauptantheil an der grossen »Kreuzabnahme« und dem »Ecce homo« zukommt, geht auch daraus hervor, dass beide mit seinem vollen Namen und f (fecit) cum privl. von seiner Hand und mit der Jahreszahl 1633 und 1636 versehen sind, wo dagegen die von Vliet nach Rembrandt's Zeichnungen mit R H inventor oder R H Ryn inv. J. van Vliet fec. bezeichnet sind. Rembrandt hatte ja auch nicht nöthig, sich mit fremden Federn zu schmücken, und als er die Platte des verstorbenen H. Seghers umarbeitete und verbesserte, hatte er die Drucke nicht mit seinem Namen bezeichnet.

Nachdem von der »Kreuzabnahme« etwa 100 Drucke abgezogen waren, übergab er die Platte dem vermuthlichen Neffen seiner Frau, H. Ulenburg, in Verlag, der seinen Namen darauf setzte. Es ist das einzige Blatt Rembrandt's, das eine Adresse trägt. Damals lieferte die Platte noch recht gute Drucke; dann kam sie in den Verlag von Dankers, der sie stark überarbeitete, wodurch der Ausdruck der Köpfe wesentlich geändert wurde, bis sie allmählig wegen des starken Absatzes zu Tode gehetzt allen Werth durch fernere Ueberarbeitungen verlor. Wenn man für das »Ecce homo« in der Höhe B. 77 einen Mitarbeiter sucht, so wird man mit Grund an S. de Koninck denken, eine Anschauung, die auch die Redacteure von »Oud-Holland« vertreten. Allerdings stehen die »Kreuzabnahme« vom Jahre 1633 und das »Ecce homo« vom Jahre 1636 nicht auf gleicher Höhe mit dem »Ecce homo« vom Jahre 1655 und den »Drei Kreuzen« von 1653, welche beide die volle Meisterschaft Rembrandt's bekunden. Andererseits finde ich, dass die breitere Behandlungsweise in diesen beiden grossen Blättern schon bei einigen früher auftritt, z. B. bei Bartsch, 260 und 263, aus dem Jahre 1631, und im Jahr 1633 sich fortsetzt im Porträt von »Janus Sylvius«, Bartsch 266, und im Rembrandt mit »Die Schärpe um den Hals«, Bartsch 17; ferner in Rembrandt's Porträt »Mit dem Säbel«, Bartsch 18, in Rembrandt's Bildniss im Oval, Bartsch 23, in der grossen »Judenbraut« (wahrscheinlich von van Vliet beendet), alle drei vom Jahre 1634, sowie im Jahre 1635 im »Prediger Ugtenbogard«, Bartsch 278, und in der »Leserin«, Bartsch 345. Nach meiner Meinung sind alle diese Blätter doch echt.

Mit dem Jahre 1636 tritt ein Rückgreifen auf die frühere, feine und scharf charakteristische und zugleich freiere und schwungvollere Behandlung in seinen Radirungen auf, die ihn seit 1640 nie wieder verlassen hat. Von dieser Zeit an bis zum Jahre 1652 sind seine

sämmtlichen Landschaften, deren Anzahl ich auf 26 reduciren möchte, sowie auch der grössere Theil seiner anderen ausgezeichneten Blätter entstanden.

Nach meiner Meinung wird die Anzahl der echten Radirungen Rembrandt's sich auf 280—300 beschränken. Zu den unechten gehören aber, wie ich meine, »Le lit à la française«, »La femme qui pisse« und vielleicht auch »Le moine dans le blé«; denn abgesehen davon, dass Rembrandt bei aller Richtung zum Naturalismus doch kein roher und schmutziger Mensch gewesen, wie nach allem Anscheine van Vliet es war, ist die Signatur seines Namens auf dem »Lit à la française« sehr verdächtig und die ganze Partie links flau und geistlos behandelt. Beim »L'homme qui pisse«, den man einfach den »Lumpensammler« nennen sollte, hat die Darstellung Geist genug für Rembrandt. Vliet hat das Blatt von der Gegenseite radirt; er kann doch nicht der Schöpfer und Copist zugleich sein. »La femme qui pisse« ist in der Technik viel schwächer und in der Darstellung nicht präsentabel; wird wohl van Vliet's Werk sein. Für »Le moine dans le blé« wüsste ich den Autor nicht zu nennen. Die nackten Figuren der Männer und Frauen halte ich für durchgehends echt, sogar die Schlampe, Bartsch 198, denn sie entsprechen den allgemein als echt anerkannten Gemälden Rembrandt's. Für unecht aber halte ich Bartsch 204 und möglicherweise auch »Die Frau mit dem Pfeil«, Bartsch 202.

Zum Schluss will ich bemerken, dass die in den Werken der Herren Middleton und Dutuit gegebenen Beschreibungen der Radirungen Rembrandt's fast immer zuverlässig sind, so dass man ihren Deductionen hoffentlich um so weniger schroff entgegentreten wird, als sie nicht mit der Forderung der Allwissenheit auftreten. Es kann allen Kunstforschern nur höchst willkommen sein, dass die Discussion eröffnet und die Einsicht durch die vortrefflichen Lichtdrucke sämmtlicher Radirungen des unvergleichlichen Meisters in dem Werke von Dutuit bedeutend gefördert wird. *Dr. Sträter.*

II.

Zu der ausführlichen Besprechung meines verehrten Freundes Dr. Sträter der in neuester Zeit lebhaft ventilirten Frage nach dem Antheil Rembrandt's an dem ihm herkömmlich zugeschriebenen Oeuvre von 363 Radirungen, gestatte ich mir nur einige Worte hinzuzufügen. Ich würde es nicht wagen, in die Entscheidung dieser schwierigen Frage mit einzugreifen, wenn ich nicht die Ueberzeugung gewonnen hätte, dass bei der Erörterung derselben die Nichtberücksichtigung des Maler-

werkes wie der zahlreichen Zeichnungen des Künstlers wesentlich mit beigetragen hätte zu der übertrieben strengen Kritik, welche neuerdings von verschiedenen Seiten an Rembrandt's Radirwerke geübt worden ist. Vorwiegend aus diesem Gesichtspunkte und den Schlüssen, welche uns die Gemälde und Handzeichnungen des Künstlers auch in Bezug auf die Radirungen gestatten, will ich hier noch einmal auf die schon oben von Dr. Sträter aus technischen und historischen Gesichtspunkten erörterte Frage eingehen.

Die Anregung zu einer ernsthaften Kritik des dem Rembrandt zugeschriebenen Radirwerkes verdanken wir, wie Herr Sträter erwähnt hat, den Engländern, Mr. Middleton und Francis Seymour Haden, der als hervorragender Künstler und Sammler zugleich doppelten Anspruch auf Berücksichtigung seiner Ansicht hat. Die nach der Zeit der Entstehung angeordnete Ausstellung der Radirungen Rembrandt's im Burlington Club 1877 erregte die Zweifel der englischen Forscher durch zwei auffällige Thatsachen, welche dabei ins Auge fielen: einmal durch die grosse Verschiedenheit im künstlerischen Werth einzelner Blätter, welche doch die gleichen Daten tragen, und sodann durch die ausserordentliche Zahl theilweise sehr umfangreicher Radirungen, die in einige wenige Jahre zusammenfallen. Seymour Haden's Antwort auf diese Zweifel lautet: Jene grossen Radirungen haben Schüler nach seinen Entwürfen ausgeführt, und jene geringwerthigen Blätter sind überhaupt nicht von Rembrandt, sondern von Schülern, Nachfolgern und Nachahmern. Diese Anregung hat namentlich in England und Frankreich allmälig die Zweifel an der Urheberschaft Rembrandt's für eine noch weit grössere Zahl von Radirungen wachgerufen, wie die sehr anerkennende und interessante Besprechung der Dutuit'schen Publication durch Louis Gonse (Gazette des Beaux-Arts 1885) beweist. Wir erfahren daraus, dass Middleton »manche früher von ihm noch als Arbeiten Rembrandt's nicht beanstandete Radirungen heute anderen Künstlern zuschreibt«, und dass der bekannte Maler und Radirer Alphonse Legros, der das Studium von Rembrandt's Radirungen zu seiner besonderen Aufgabe gemacht hat, nur 71 derselben für zweifellos eigenhändige Arbeiten erklärt.

In dieser Ausdehnung die Werke des grossen Künstlers beschneiden zu wollen scheint mir, mindestens gesagt, eine Künstlerlaune. Ich verkenne keineswegs den Werth solcher Urtheile der »Männer vom Fach«, aber ich weiss aus Erfahrung, dass dieselben einseitig sind und einseitig sein müssen. Man lasse doch einmal einen Künstler das Malerwerk Rembrandt's kritisch prüfen: ich bin überzeugt, er wird zu ähnlichen Resultaten kommen. Unbekümmert um Inschriften und Daten, unbe-

kümmert um Urkunden wird er mit Bestimmtheit dieses oder jenes Bild für sicher echt oder für absolut falsch erklären, ob wir ihm nun die schönsten Beweise dafür beibringen, dass es, im letzteren Falle, für Prinz Friedrich Heinrich bestellt sei und niemals seinen Platz gewechselt habe, oder, im anderen Falle, dass der Copist des Bildes bekannt und das berühmte Original da oder dort sich befinde. Für den Künstler ist eben — vorausgesetzt dass er nicht, mit Verleugnung seiner Künstlernatur, sich zu rationeller historisch-kritischer Prüfung bekehrt — das subjective Empfinden die ultima ratio. Wie er selbst empfindet, so soll auch der alte Künstler empfunden haben, und wie er diesen in einigen Hauptwerken kennt, so soll er in allen seinen Werken aussehen. Daher hat er für die allmälige Entwicklung des Künstlers keinen Sinn; die Jugendwerke wird er bei fast allen Meistern einfach ableugnen, denn sie stimmen ihm nicht zu den Bildern, die er auswendig kennt und liebgewonnen hat. Für keinen andern grossen Künstler ist aber die historische Betrachtungsweise so nothwendig als gerade für Rembrandt; denn kaum ein zweiter hat so untergeordnete Künstler zu Lehrern gehabt und hat sich aus so kleinen und kleinlichen Anfängen herausgearbeitet wie gerade Rembrandt. Das mühselige, fleissige Ringen aus diesen Schultraditionen heraus können wir in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen verfolgen, die fast ausnahmslos bezeichnet und datirt sind, und die in ihrer Gesammtheit ein so scharfes und vollständiges Bild der Entwicklung eines jungen Künstlers darbieten, wie wir es für keinen zweiten grossen Meister besitzen. Sieht man freilich ein solches Bild zum ersten Male, so wird man kopfschüttelnd sich von ihm abwenden; und da diese Werke fast sämmtlich in kleinen Museen und wenig bekannten Privatsammlungen zerstreut sind, so war bis vor Kurzem diese ganze Epoche der künstlerischen Thätigkeit Rembrandt's unbekannt oder verkannt. Einzelne Zweifel werden auch heute noch ab und zu laut, tragen aber schliesslich nur zur Bestärkung der gewonnenen Resultate bei.

Bei jener ablehnenden Kritik gegenüber dem Radirwerk Rembrandt's gehen nun gerade aus dieser Verkennung der Jugendwerke des Meisters auch die Zweifel an der Echtheit einer grossen Zahl von Radirungen dieser ersten Jahre seiner Thätigkeit hervor. Wenn wir in dem »Oeuvre complet« blättern und nach dem Hundertguldenblatt auf die Auferweckung des Lazarus, nach den Tolling, Coppenol u. s. w. auf die grimassirenden kleinen Selbstbildnisse oder auf jene flüchtigen Bettlerfiguren stossen, so sind Zweifel daran, ob ein und derselbe Künstler diese unübertroffenen Meisterwerke und zugleich solche »infames petites planches«, wie Louis Gonse sie nennt, habe verfertigen können,

gewiss sehr berechtigt. Zieht man aber die Gemälde und Zeichnungen aus derselben Zeit (1627—1631) zum Vergleich mit heran, so werden diese Zweifel für die meisten dieser kleinen Radirungen schwinden müssen. Dieselben Gestalten begegnen uns hier wie dort; dieselben Eigenthümlichkeiten, dieselben Schwächen, welche wir hier beobachten, sind auch für die frühesten Radirungen bezeichnend: gewisse Ungeschicklichkeiten in der Anordnung, die derb naturalistischen Modelle, die schwarzen undurchsichtigen Schatten, die flüchtige Behandlung neben ängstlich durchgeführten Einzelnheiten, die Vernachlässigung und zuweilen selbst schlechte Zeichnung der Extremitäten, die Uebertreibung im Ausdruck. In höherem Maasse noch wie bei den gleichzeitigen Gemälden empfindet man vor zahlreichen dieser kleinen Köpfe und Figuren, dass sie nur als Studien entstanden sind, dass sie der Künstler auf die Platte kritzelte, um irgend eine Lichtwirkung zu versuchen, um eine interessante Pose zu fixiren oder selbst nur einen Versuch im Aetzen, in Anwendung der kalten Nadel u. s. w. damit zu machen. Gerade dadurch besitzen dieselben, wenn auch die eine oder andere darunter durch Flüchtigkeit und gelegentliche Geschmacklosigkeit uns kalt lässt oder selbst verletzt, ein hervorragend historisches und psychologisches Interesse für das Studium des grossen Künstlers.

Abgesehen von diesen inneren Gründen, welche für die Echtheit der meisten dieser besonders bestrittenen Radirungen aus den Jahren 1628—1631 und theilweise noch aus dem Jahre 1632 sprechen, sollte man doch aber auch nicht gar zu leicht über die Bezeichnungen und Daten, die fast alle diese Blätter tragen, hinweggehen. Sie stimmen, bis auf wenige in der That unechte Bezeichnungen, in der Form wie in der Schreibweise durchaus mit den Bezeichnungen seiner gleichzeitigen Gemälde und Handzeichnungen überein; selbst in solchen Kleinigkeiten wie dem Auslassen des d im Namen, der Anwendung und Form des Monogramms R H L, der Zufügung des Familiennamens »van Ryn« u. s. f. Selbst die gewitzigsten modernen Fälscher übersehen regelmässig die eine oder andere dieser kleinen Zufälligkeiten; im 17. Jahrhundert wäre die Beobachtung derselben schon bei einem einzigen Blatte ein Zufall. Schon dadurch ist die Vermuthung von Louis Gonse, Titus van Ryn und Hendrikje könnten nach Rembrandt's Tode diese Fälschungen begangen haben, hinfällig; ganz abgesehen davon, dass ja Titus schon vor dem Vater gestorben war.

Aber könnten nicht Schüler Rembrandt's unter seinen Augen diese kleinen Blätter angefertigt haben? Hatte doch der Meister das Recht auf die Arbeiten seiner Schüler und durfte sogar seinen Namen auf dieselben setzen, wenn er sie beaufsichtigt hatte. Dies ist in der That

die Annahme von Seymour Haden: Um 1630, so sagt uns der berühmte englische Arzt, Künstler und Kritiker, begründete Rembrandt seine Schule in dem Hause auf der Breedstraat zu Amsterdam; hier arbeiteten die Vliet, Bol, Lievens, Poorter, Philips de Koninck, Eeckhout u. s. w. unter ihm und für ihn, und von ihrer Hand sind auch die meisten jener frühen Radirungen, die man Rembrandt selbst zuschreibt. Ein Vergleich dieser Blätter mit den beglaubigten Radirungen jener Meister wird jedoch stets nicht unwesentliche Verschiedenheiten ergeben. Diese könnte man freilich daraus erklären, dass dieselben ja unter Rembrandt's unmittelbarer Aufsicht entstanden. Doch wie steht es denn mit diesen Schülern? wie vereinigen sich die biographischen Angaben über dieselben mit dieser Behauptung? Zunächst hat Rembrandt ja das Haus in der Breedstraat erst nach seiner Heirath mit Saskia 1634 erworben, also erst nach der Entstehung fast aller jener in Zweifel gezogenen Radirungen. Dann ist er nicht schon 1630, sondern erst Ende des Jahres 1631 nach Amsterdam übergesiedelt, also erst am Schlusse des Jahres, welches den Abschluss dieser bestrittenen Periode seiner Thätigkeit bildet. Endlich bleibt aber kaum für einen aller jener Schüler Rembrandt's auch nur die Möglichkeit, dass er in jenen Jahren schon für Rembrandt thätig gewesen sein könne. Im letzten Jahre dieser Periode, im Jahre 1631 wurde Eeckhout 10 Jahre, F. Bol 15 Jahre alt, Philips de Koninck wurde 12 Jahre u. s. w. Jan Lievens, der Altersgenosse und Mitschüler Rembrandt's, war 1630 wahrscheinlich noch in Italien und ging im Sommer 1631 nach London, von dort 1634 nach Antwerpen, von wo er erst nach etwa zehn Jahren nach Holland zurückkehrte — kurz, ähnliche Daten lassen sich für fast alle jene Radirer aus der Schule oder Umgebung Rembrandt's aufführen, die ihre Mitarbeit an den Radirungen aus den Jahren 1628—1631 ausschliessen oder mindestens sehr unwahrscheinlich machen. Gerard Dou, damals gerade Rembrandt's Schüler in Leiden, war auch erst 1613 geboren und ist uns obendrein als Radirer gar nicht bekannt; auch ist er in den frühesten, erst um 1635 entstandenen Gemälden noch weit entfernt von der leichten, heitern Behandlung, die doch den meisten jener kleinen flüchtigen Blätter nicht abzuleugnen ist.

Für die Mehrzahl dieser frühen Arbeiten dürfen wir also den Zweifel an der Urheberschaft Rembrandt's zurückweisen; damit sind aber schon mehr als hundert Blätter, die ihm die Kritik eines Legros entzieht, als eigenhändige Arbeiten gesichert. Anders ist es sowohl mit einer Reihe von späteren Zuständen eigenhändiger Arbeiten, die gewiss in manchen Fällen mit Recht als Arbeiten Rembrandt's bestritten werden, als auch mit der Frage, ob nicht eine Anzahl namentlich der

grössten Blätter nach Entwürfen und unter der Aufsicht Rembrandt's von Schülern ausgeführt und nur vom Meister schliesslich überarbeitet wurden. Diese Frage darf man wohl bejahen, und zwar gerade für eine Reihe der grössten und berühmtesten Radirungen: die Abnahme vom Kreuz, den Christus vor Pilatus, den barmherzigen Samariter, den Goldwäger u. a. Als die Blätter entstanden (meist 1633—1636), wohnte Rembrandt allerdings schon in der Breedstraat und hatte zahlreiche tüchtige junge Leute als Schüler im Hause, deren Thätigkeit er bei seinen Werken mit verwenden konnte und gewiss auch mit verwendet hat. Wir haben ein interessantes Beweisstück dafür auch unter den Gemälden Rembrandt's: eine in der Pinakothek zu München aufbewahrte freie Wiederholung von Isaaks Opfer, in der Eremitage (1635) trägt die Bezeichnung »Rembrandt verandert en overgeschildert 1636«. Aehnliches dürfen wir also auch von vornherein für seine Radirungen erwarten. Wenn wir nun noch den Umfang mehrerer dieser Blätter, ihre grosse Durchführung, die ausserordentliche Zahl der Radirungen gerade in den Jahren 1633 und 1634 und die geradezu riesige Thätigkeit, welche der Künstler gleichzeitig als Maler entfaltet, berücksichtigen, so erscheint gewiss eine aufmerksame Betrachtung der Blätter auf die Frage, ob nicht Schüler daran mitgearbeitet haben können, mehr als berechtigt. Auch die abweichenden Inschriften, wie »Rembrandt f. cum pryvil.« oder »Rembrandt inventor et fecit« oder gar »Rembrandt geretukeert« (dem Sinn nach übereinstimmend mit der Aufschrift auf dem eben genannten Münchener Bilde), sprechen für eine abweichende Entstehung und für eine Betheiligung von Schülern bei solchen Blättern. Dazu kommt, dass nicht nur von verschiedenen derselben Skizzen von Rembrandt's Hand vorliegen (wie Seymour Haden für den Ecce homo nachgewiesen hat), sondern dass einzelne dieser Compositionen auch in Gemälden Rembrandt's sich fast unverändert wiederholt finden: so in der grossen Kreuzabnahme in der Pinakothek (1633) und in der Eremitage (1634) und im barmherzigen Samariter bei Sir Richard Wallace. Eigenhändige Radirungen Rembrandt's kommen aber sonst nach seinen Gemälden nicht vor, wie er auch nicht gewohnt war, Farbenskizzen als Vorarbeiten für seine Bilder zu machen.

Bei diesen grossen Blättern, meist aus den Jahren 1633—1636, berechtigt daher (und zwar meines Erachtens mehr als es Dr. Sträter zugeben will) [1]) die abweichende Behandlung zu dem Schlusse, dass sie unter Beihülfe von Schülern ausgeführt wurden. Die Entscheidung,

[1]) Umgekehrt scheint mir Dr. Sträter den »Sujets libres« gegenüber eine unberechtigt strenge Kritik zu üben; offenbar nur aus dem Wunsche heraus, sich durch dieselben nicht das Bild seines grossen Meisters entstellen zu lassen.

welcher derselben an dem einen oder anderen Blatte gearbeitet hat, wird aber gerade durch den Umstand, dass Rembrandt an denselben sehr wesentlich mitgeholfen hat, ausserordentlich erschwert. Gerade die meisten der Künstler, welche Seymour Haden besonders namhaft macht, wie Eeckhout, Philips de Koninck, Jan Lievens, können nach ihrem Alter oder nach ihrem Aufenthalte nicht in Betracht kommen. Für F. Bol und namentlich für J. G. Vliet ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen; wahrscheinlich waren aber diese Mitarbeiter gerade sonst sehr wenig bekannte Künstler. Ich nenne als solche den Monogrammisten R., P. Lelen u. A., von denen einige wenige bezeichnete Bilder erhalten sind, die sie uns als Schüler Rembrandt's in der Zeit gleich nach seiner Uebersiedlung nach Amsterdam kennzeichnen. Für eine ziemlich beträchtliche Zahl von Landschaften, welche bisher dem Rembrandt zugewiesen war, ist uns dies ja schon durch den trefflichen Aufsatz von A. D. de Vries in Oud Holland (1883) nachgewiesen: zwei bisher ganz unbeachtete Künstler, Jacob Koninck und P. de Weth, lassen sich mit Sicherheit als die Radirer von etwa acht oder zehn dieser Landschaften bestimmen. Auf dem von de Vries gezeigten Wege wird die Kritik des Radirwerkes von Rembrandt fortschreiten müssen. Leider ist der Verfasser jenes mustergiltigen Aufsatzes inzwischen verstorben; vielleicht wird aber seine Arbeit von dem älteren Mitarbeiter und Vorgesetzten desselben am Kupferstichcabinet zu Amsterdam, Ph. van der Kellen, aufgenommen, der vor Allen dazu berufen wäre. Eine solche Arbeit wird ergeben — wie sie es für jene Landschaften bereits ergeben hat — dass Middleton's Kritik weitaus in den meisten Fällen das Richtige trifft; nicht nur negativ in dem Nachweis, dass Rembrandt nicht der Radirer sein könne, sondern auch in der Bestimmung des wirklichen Künstlers oder wenigstens der Richtung, welcher derselbe angehört.

Eugène Dutuit hat daher meines Erachtens sehr recht daran gethan, wenn er das seit vorigem Jahrhundert unter Rembrandt's Namen zusammengestellte Radirwerk noch vollständig aufgenommen und bei der Kritik desselben sich namentlich an Middleton angeschlossen hat. Gerade durch diese Vollständigkeit geben die trefflichen Heliogravuren die beste Unterlage für eine solche erfolgreiche Kritik des Oeuvre des grössten aller Malerradirer.

W. Bode.

Andrea Mantegna's Triumph Cäsar's.

Von Dr. **Friedrich Portheim.**

Tief in der ganzen Zeit der Renaissance wurzelt als ein Ausdruck des Bewusstseins, welches das Individuum von sich selbst erlangt hat, die Ruhmsucht, ausgeprägt vornehmlich in zwei Formen: als Denkmal und als Schaugepränge.

Die Blüthe der Kunst im 15. und zum Theile im 16. Jahrhunderte fällt in Italien keineswegs mit einer Periode ungetrübten Friedens zusammen. Aber die zahlreichen, mehr localen Kämpfe spornen an, die Siege befördern den Ruhm; und auf diese Weise verbinden sich auch in der Kunst leicht Denkmal und Schaugepränge mit der Idee des Sieges: dies die Entstehungsgeschichte des Triumphs in der Renaissance.

Ist das Wort »Triumph« ausgesprochen, so stehen wir mit dem einen Fusse schon mitten im alten Rom; gibt es doch nur wenige römische Schriftsteller, welche von der Grossartigkeit und unermesslichen Pracht der Triumphe ihrer Zeit nicht auch in ihre Werke hinüber einen Abglanz gerettet hätten! Das Mittelalter kennt, den allegorischen Triumph einmal bei Seite gesetzt, nichts Aehnliches, und erst die italienische Renaissance greift auf die alte Ueberlieferung zurück.

Fazio degli Uberti zwar, welcher bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in leichtgeschürzten Versen den Dittamondo, die Reise um die Erde schrieb, weiss über den römischen Triumph das ganze 3. Capitel des 2. Buchs hindurch anmuthig zu plaudern; aber von archäologischer Treue kann bei ihm nicht die Rede sein. Die poetische Freiheit ist Fazio's Element, mit ihr zieht er durch die Lande und sieht und schildert die Dinge nach seiner Art. Ein Zug darf hierbei nicht übersehen werden, dass nämlich der Feldherr bei ihm den Triumph eröffnet; und so übt es auch die Folgezeit: eine neue Zeit, ein neues Geschlecht, welches rascher lebt, weil es den Werth der Zeit kennt, ein Geschlecht, dem Genuss und Prunk Bedürfniss sind. Aber dieselbe Generation hat nebenbei auch noch das Verlangen, von sich zur Nachwelt zu sprechen: das Schaugepränge ist flugs vorüber, verklungen und verschollen; das Denkmal allein besteht und spricht zu Kindern und Enkeln.

Die vorübergehende wie die dauernde Selbstverherrlichung, welche den kleinen Herren und Fürsten Italiens so sehr Bedürfniss war, wandte sich stets an eine bevorzugte Classe von Menschen, ohne welche die Ausführung solcher Darstellungen unmöglich war, an die Künstler als Leiter des Ganzen, so gut als Erfinder der Decorationen und Costüme als auch als Verfertiger der Monumente. Die Geschichte lehrt uns, dass an jedem Fürstenhofe der Renaissance, welcher es den anderen gleichthun wollte, der Künstler eine unumgänglich nöthige Figur war; und so finden wir eine ganze Reihe von Künstlern Antheil nehmen an den Geschicken jedes grössern Herrscherhauses. Nicht am wenigsten gilt dies von dem Stamme der Gonzaga zu Mantua, von welchen Tiraboschi sagt, dass sie die Mediceer und Este als Beschützer von Kunst und Wissenschaft erreicht, ja in manchen Theilen übertroffen hätten. Der Mann nun, der an ihrem Hofe Alles galt, war Andrea Mantegna, welcher als Nachfolger Vittore Pisano's die Hegemonie über alle Künstler Oberitaliens behauptete. Und in der That, kaum konnten sich jene Fürsten an einen Künstler wenden, der sowohl an Kenntnissen als durch den Schwung der Phantasie ihn erreicht hätte.

Als ein ruhiger, zum Theil schon deshalb überlegener, weil überlegter Mensch tritt uns Mantegna in seinen Werken entgegen mit einer kleinen Neigung zum Phantastischen, welcher sein grosses Wissen in den Dingen, die zur Kunst gehören, die Wage hält. Wenn ihm sein Hof einen Vorwurf machen konnte, war es wohl der, dass er langsam schuf, weil er die Gesellenhilfe, so lange er selbst rüstig war, gerne entbehrte; und sicherlich ist darin mit der Grund zu suchen, warum er niemals zu besseren Verhältnissen gelangte. Schon diese Beobachtung allein lehrt uns die hohe Achtung kennen, die er vor der Kunst hatte. Deshalb ist sie auch unter seinen Händen wirklich monumental geworden. Wie die stets erneuten Laubgewinde an den alten Tempeln endlich in Stein gehauen der unverwelkliche Festschmuck derselben wurden, so sollten die zu rasch verfliegenden Feste und Aufzüge, welche über die lebensfrohe Bühne oder durch die glänzenden Säle des markgräflichen Schlosses von Mantua zogen, durch die Hand Mantegna's einen bleibenden, monumentalen Ausdruck erlangen. Und dies ist die Vorgeschichte von Mantegna's Triumph Cäsar's als Schaugepränge und Denkmal zugleich.

Trotz der tüchtigen, sachlichen Erörterungen von Crowe und Cavalcaselle ist die Geschichte der Entstehung dieses Werkes immer noch dunkler als seine Bedeutung; als Endpunkt ist der Schluss des Jahres 1491 wohl festgestellt, wie weit aber der Beginn des Ganzen hinaufzurücken ist, lässt sich nur ungefähr aus diesem selbst entnehmen. Vasari's [1]) Nachricht, die Bestellung sei schon von Lodovico († 1478) ausgegangen, darf als historisches Zeugniss nicht angeführt werden. 1486 ist Mantegna laut Sylvester Calandra's Bericht an der Arbeit, aber die Jahre 1488—90 entfallen wegen des römischen Aufenthalts, es bliebe also für die Ausführung der neun Gemälde in so riesigen Verhältnissen eine vielleicht zu kurze Zeit, zumal in Anbetracht dessen,

[1]) Le Monnier V. p. 169 f.

dass es sich um einen so bedächtigen Meister handelt, der sich niemals genug thun konnte. Soviel steht fest, dass wir mit der Composition und den Entwürfen vor 1486 hinauf müssen. Es entsteht nun die Frage, ob uns von diesen Entwürfen etwas erhalten ist.

Von seinem Triumphzuge Cäsar's hat uns Mantegna zwei unter sich verschiedene, eigenhändige Bearbeitungen hinterlassen: den vollständigen Cyclus von neun Gemälden auf feinster Leinwand (fälschlich gemeinhin Cartons genannt) in der National-Gallery zu London, vormals in Hampton-Court aufgestellt, und einen kleinen Theil dieses Zugs, wie er ihn selbst in Kupfer gestochen hat. Die Nummern 12 und 13 nach Bartsch's Zählung gestatten die Zusammenstellung mit den betreffenden Theilen der Gemälde und eine Vergleichung, welche von Waagen wohl schon angedeutet, aber noch nicht durchgeführt worden ist; wie denn überhaupt das Gebiet des Kupferstichs in der Kunstgeschichte noch arg vernachlässigt ist.

Bartsch Nr. 12 zeigt die gleiche Anordnung wie das Bild Nr. 5 der Folge; es drängen sich Trompeter, Opferstiere und Elephanten, welche mit Candelabern bepackt sind, und alle die einzelnen Figuren finden wir auf dem Gemälde wieder, allerdings mit grossen Veränderungen, welche sich vornehmlich auf die Bewegung beziehen.

Der überquellende Reichthum an Motiven, wie sie die Schilderungen des antiken Triumphs boten, schloss die lästige Wiederholung und die Einförmigkeit im Vorhinein aus, verlangte aber um so mehr entschiedene Verbindung der Einzelgruppen zum Ganzen. Das Mittel zu diesem Zwecke gewährte nächst der Richtung auch das Maass der Bewegung im Zuge, welche Bewegung nothwendig eine bloss wenig unterbrochene, fliessende sein musste. Gehen wir von diesem Gesichtspunkte aus an den vorliegenden Stich heran, so fällt über den bekränzten Opferstieren die Gestalt eines nackten Jünglings auf, welcher auf einem der Elephanten knieend den Zug der Linien dadurch störend unterbricht, dass er, der Richtung des Ganzen entgegengewendet, das Auge an einen Punkt fesselt, an welchem bescheidenes Zurücktreten künstlerisches Gesetz war. In diesem glänzenden Aufzuge, in welchem das ganze Gewicht auf den im Vordergrunde hinziehenden Figuren in ihrer Reihenfolge und der Ueberleitung von ihnen auf das Kommende liegt, kann die Unterbrechung der Linienströmung durch eine nebensächliche Figur des zweiten Planes nur höchst ungünstig wirken. Ebenso haben dieser Knabe wie sein bekleideter Genosse auf dem Elephanten, deren Aufgabe das Wiederanzünden der ausgelöschten Fackeln an den flammenden Candelabern zu sein scheint, im Ganzen und wieder vor Allem in ihrer Bewegung etwas Herbes, Unentwickeltes, Eckiges an sich, wie es auch an anderen Figuren desselben Kupferstichs, vornehmlich aber an dem bekleideten Jünglinge im Vordergrunde unleugbar auftritt, dessen ganze Bewegung einen ungelösten Conflict von Motiven darbietet; denn, indem er zierlich ausschreitet, blickt er um, leitet mit der Rechten den Stier und trägt in der Linken eine Kanne, deren Umkippen wir in jedem Augenblicke als das Resultat der einander widerstreitenden Bewegungen erwarten. Schon diese Erwägung allein beschliesst in sich die

Thatsache, dass wir in unserem Stiche nicht das voll ausgereifte Werk des Meisters zu sehen haben, und ein Blick von hier auf das Gemälde belehrt uns, in welcher Weise Mantegna es verstand, diesen Mängeln zu begegnen. Durch eine einfache Drehung, welche seinen Körper nunmehr in Vorderansicht erscheinen lässt, hat der nackte Knabe auf dem Elephanten festern Halt gewonnen und fügt sich zugleich der Richtung des Zugs willig ein; die gesuchte, aufsteigende Linie von den Trompetern zu den hohen Kandelabern ist nun weitaus glücklicher hergestellt als zuvor. Sowohl seine Formen und seine Bewegung als auch die des Genossen auf dem Rücken des Elephanten haben aufgehört, eckige, ängstliche zu sein, Freiheit, Schönheit und Leichtigkeit walten in allen Theilen. Diese Betrachtung führt uns auch unmittelbar auf den herrlichen, stierführenden Jüngling im Vordergrunde des Gemäldes, dessen wunderbare Rettung aus Restauratorennoth ihn überdies heute zur besterhaltenen und damit schönsten Gestalt des ganzen Cyclus gemacht hat [2]. Die Kanne ist weggeblieben; anmuthig hält der Knabe mit der Linken das Ende des Zügels, welchen die Rechte führt; die Umbildung des Gewandes in einen seitlich geschlitzten (dorischen) Chiton unterstützt glücklich den graziösen Schritt, welcher durch die Wendung des Kopfes einen feinen Schwung erhält. Die Musen auf Mantegna's »Parnass« im Louvre schliessen kaum reizender den schönen Reigen. Es ist, als ginge mitten durch zwischen den Stichen und den Gemälden der National-Gallery der entscheidende Spalt, welcher die Frührenaissance von der Hochrenaissance scheidet. Treten wir nunmehr unbefangen an jene Stiche heran, so werden sie mit grosser Wahrscheinlichkeit in die siebziger Jahre, also vielleicht noch unter Lodovico Gonzaga zurückzusetzen sein, wodurch überdies die ihnen vorhergehenden Kupferstiche des Meisters erst an ihren richtigen Platz rücken, wie an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden kann.

Dieses Ergebniss erlangt seine Bestätigung durch die Vergleichung des zweiten, sich unmittelbar anschliessenden Stichs (Bartsch Nr. 13) mit dem Gemälde Nr. 6 der Folge, nur dass hier die Unterschiede, wie sie die Motive ergaben, weniger scharf in die Augen fallen. Vornehmlich ist die Last des Tisches in ihrer Wirkung auf die Träger kräftiger zum Ausdrucke gekommen, sowohl in der Haltung der Körper und Schultern, als in der Milderung des Ausschreitens, welches auf dem Stiche den befremdenden Eindruck ungebührlicher Hast im Widerspruche mit der gemessenen Bewegung des gesamten Zuges hinterlässt. Der bartlose Trophäenträger in der Mitte des Blattes wurde auf dem Gemälde, vielleicht in Anbetracht der grossen Last, die ihm aufgebürdet ist, männlicher und bärtig gebildet. Immer aber sind es die Formen im Einzelnen, welche die grösste Veränderung zeigen.

Nun besitzen wir noch zwei weitere Stiche zum Triumphzuge Cäsar's (Bartsch Nr. 11 und 14), welche heute kaum mehr im Ernste für Mantegna

[2] Vergl. Waagen, Künstler und Kunstwerke in England und Frankreich I. p. 382—387; die schönste und einzige geschmackvolle Würdigung dieses Werkes, die wir besitzen.

in Anspruch genommen werden können. Das letztere Blatt stellt sich als Copie von Bartsch Nr. 13 heraus und gehört einem Schüler oder mässigen Nachahmer; Bartsch Nr. 11, der Zug der Senatoren (nach Goethe des Lehrstands, nach Waagen des Volkes überhaupt), zerfällt, wenn man schärfer zusieht, in zwei besondere Theile, eine Gruppe von Männern in Toga, deren quallenartige Körperbeschaffenheit geradezu abstossend wirkt, und eine weitaus gelungenere Gruppe von Kriegern, aus welcher bloss zwei Jünglinge, ausgezeichnet durch die Zierlichkeit der Formen und den feinen Schwung der Bewegung, hervortreten. Dass sie mit der Linken tragen, in der Rechten aber den Schild halten, lässt auf einen Künstler schliessen, welcher mit der Art des Kupferstichs, im Gegensinne zu drucken, nicht vertraut war, ist also mit Mantegna unvereinbar. Nun hat G. Frizzoni in der Zeitschrift für bildende Kunst 1884 (p. 139) ein Cassone des Liberale da Verona, den Tod der Dido bei Herrn Habich in Cassel, bekannt gemacht, in welchem man links im Vordergrunde sofort die Vorbilder der beiden einzig leidlichen Figuren des ganzen Stichs erkennen wird. Die ganze nette Zierlichkeit der Haltung dieser Figuren und ihre Bewegung, gewiss nicht ohne Einfluss von Mategna's späteren Werken, weist schon auf einen ähnlichen Zeichner hin. Der Stecher wird der Bottega des Zoan Andrea nicht sehr fern gestanden haben; so hielt sich der veronesische Stecher Simone de Ardizioni aus Reggio in einem künstlerischen Eigenthumsstreite gegen Mantegna ganz an Zoan Andrea (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1876 p. 54, Notiz von Professor Brun).

Bartsch Nr. 12 und 13 bleiben sonach die einzigen Originale Mantegna's, und die Geschichte ihrer Entstehung dürfte annähernd die folgende sein: Kurz vor seinem Tode im Jahre 1478 bestellt Lodovico die Gemälde. Der Künstler ist bei dessen Tode mit dem Entwurfe weit fortgeschritten, aber Federigo, Lodovico's Nachfolger, erneuert die Bestellung nicht und auch mit dem 1484 zur Herrschaft gelangten Francesco will sich ein besseres Verhältniss nicht anbahnen. Stolz auf seine glückliche Erfindung und zum Theile wohl auch, um sich für gehabte Mühe schadlos zu halten, beginnt Mantegna den Zug in Kupfer zu stechen. Endlich 1486 nimmt Francesco die alte Idee eines Gemäldecyclus wieder auf und sieht in kurzer Frist das Werk zum Abschlusse gediehen.

Welche prächtige Composition, welche Fülle von Ideen trat aber auch ins Leben mit; da die Italiener der Renaissance begannen eben erst sich ganz als die Nachkommen der alten Römer zu betrachten; sie fühlten deren Grösse als ihre eigene und rühmten sich derselben. Und all das eben, worin sie gleichen Sinn mit den gepriesenen Vorfahren an den Tag legten, die Liebe für Kunst und Ruhm und Prunk, gelangte es nicht gerade in der Gemäldefolge des Cäsartriumphs zu lebendiger Anschauung? Dieses Werk schliesst sich auch von allen zeitgenössischen Schöpfungen der Antike am nächsten an, so dass man hier von historischer Treue, natürlich innerhalb der begrenzten Kenntnisse der Zeit selbst, sprechen kann. Wie viel an den Gemälden im Einzelnen den antiquarischen Kenntnissen Mantegna's zufällt, wird die folgende Untersuchung klarstellen.

Es eröffnen den Zug, welcher sich von rechts nach links bewegt, in

zwei Reihen einherschreitend, bekränzt und im Festgewande, die Trompeter und Tubenbläser, mit welchen unter allen uns erhaltenen ausführlicheren Schilderungen römischer Triumphzüge bloss Appian in seinem Triumph des Scipio den Anfang machen lässt: »Alle mit Kränzen geschmückt, voraus die Tubenbläser« [3]). Es wird sich überhaupt im Folgenden zeigen, wie streng sich Mantegna an die Reihenfolge hält, wie sie gerade Appian gegeben hat. Das Vorbild für diese Bläsergruppe gaben die Musiker der Trajanssäule ab (Pietro Santo Bartoli, Colonna Trajana Tv. 8), von denen selbst die Instrumente, die geschwungenen Trompeten mit der Querverbindung des oberen und unteren Theils u. s. w. herübergenommen sind. Auf dem Gemälde des Mantegna folgen in militärischem Costüme Träger von Cohortenzeichen, dann Soldaten, welche je zwei an langen Stangen querüberlaufende Friese, mit Kriegsscenen bemalt, tragen. Je zwei solche Friesstreifen sind über einander angeordnet, und viermal hinter einander finden wir diese Apparate. Josephus Flavius [4]) hat uns im 36. Capitel seines 7. Buches über den jüdischen Krieg im Triumphe des Vespasian eine der ausführlichsten Beschreibungen eines solchen Festzugs hinterlassen; bei ihm heisst es: »Der Aufbau der Vorrichtungen, welche man trug, oder der Schaugerüste — Viele davon stiegen gar bis zum 3. und 4. Gliede auf« [5]). Ist diese Stelle, von welcher ausdrücklich bemerkt werden muss, dass sie die einzige ist, welche nach dieser Richtung einen Anhaltspunkt gibt, benützt, so wurde das Wort »nidus«, insoferne damit das Aufsteigen in die Höhe bezeichnet war, nicht ganz richtig verstanden. Appian sagt bloss: »Abbildungen der Kriegsthaten« [6]). Dargestellt ist bei Mantegna auf den Friesen das Vorschieben des Heers und der Belagerungsmaschinen gegen die Stadt, darunter die Ansprache an das Heer (Adlocutio) mit Verwendung der Anordnung im Ganzen und zweier Figuren besonders aus einer Commodusmünze (Vaillant, Numismata imp. Rom. praestantiora 1694 Bd. II p. 189 abgebildet); ferner Sturm, Zerstörung einer Stadt durch Feuer und ein Galgen; so führten ja die Italiener und nach ihrem Muster auch die Staufer im Mittelalter ihre Kriege, weil sie durch das Aufknüpfen der Gefangenen auf die Gemüther der belagerten Stadt zu wirken gedachten.

Unterhalb dieser Kriegsschilderungen begegnet unser Blick einem Reiter in gefälteltem Wamms mit halblangem Haare, der Tracht der Frührenaissance.

Zweifellose Porträtzüge lassen uns in ihm den jungen Francesco II. Gonzaga erkennen, welcher, 1466 geboren, uns hier als Jüngling von 20 und einigen Jahren geschildert wird. Aus dem Ende des Jahrhunderts haben wir mehrere Bildnisse des Markgrafen bereits als bärtigen Mannes, so auf Mantegna's Madonna della Vittoria von 1496 im Louvre, auf einer Medaille (Jahr-

---

[3]) Sertis redimiti omnes precinentibus tubis, citirt nach der lateinischen Uebersetzung von 1495 (Hain 1310) liber Libycus Tern. CII. tergo.

[4]) Ich citire im Folgenden nach der lateinischen Uebersetzung von 1480 aus Verona (Hain 9452). Die Uebersetzung ist wohl die des Ruffinus Aquilensis.

[5]) Machinarum, quae portabantur, sive paegmatum fabricatio .... multa enim in tertium nidum quartumque surgebant.

[6]) Imagines earum, quas gessissent.

bücher der preussischen Kunstsammlungen II. p. 50) und in den beiden Terracottabüsten von Mantua (C. d'Arco, Degli arti e degli artefici di Mantova tv. 50, vgl. auch Frizzoni im Giornale di erud. artist. Perugia 1873 p. 181). Die gleichen Züge sind unverkennbar.

Das zweite Bild bringt die auf Wagen geführten Götterstatuen des Jupiter und der Juno durch ungewöhnliche Grösse und Pracht der Arbeit ausgezeichnet, wie Josephus sie uns schildert (Magnitudine mirabili et arte non defunctorie facta). Ihnen folgt auf kleinerem Karren eine weibliche Kolossalbüste mit einem Thurmkranze auf dem Kopfe, Kybele [7]). Demselben Kopfe begegnen wir noch mehrmals. Dahinter trägt ein Mann eine weibliche, bekleidete Statue, welche mit der Linken das Gewand hält; in der Rechten trägt sie eine Kanne (Hebe?), indem sie den Ellenbogen eng an die Hüfte schliesst, ein Motiv, welches eben damals in dieser Künstlergruppe Oberitaliens aufkam und — ich weiss nicht aus welchem Grunde — für »antikisch« galt; ich verweise besonders auf Jacopo de Barbari und Dürer, für welche die Bewegungsmotive des Mantegna einfach mustergiltig waren.

Ueber den Statuen baut sich eine Fülle von Belagerungsgeräth auf, darunter nach antikem Vorbilde ein Sturmbock (Aries), wie ihn auch die Trajanssäule darstellt, und als Modell einer eroberten Burg eine kühne Restauration des Hadrianmausoleums mit den Statuen auf dem untern Aufbau, wozu auch zu vergleichen ist die Tafel nach Codex Laur. Red. Nr. 77 in Rossi's Piante iconografiche di Roma. Bei Appian heisst es: »Getragen wurden auch hölzerne Thürme als Modelle der eingenommenen Städte« [8]). Die zahlreichen Inschriften, welche allenthalben mitgeführt werden, begnügen sich mit einem ziemlich geringen Materiale, welches schon der ganzen Fassung nach an römische Münzen erinnert, ohne sich aber streng daran zu binden.

Auf dem dritten Bilde finden wir einen von Ochsen gezogenen, mit Rüstungsstücken überfüllten Wagen in Uebereinstimmung mit der Angabe Appian's [9]).

Der schöne sechseckige und oblonge Schild mit dem Medusenhaupte ist copirt nach den sogenannten Trofei di Traiano, welche sich früher bei S. Eusebio eingemauert befanden und jetzt im capitolinischen Museum aufgestellt sind, vgl. die Abbildung im Anhange zu Bartoli's Colonna Trajana tv. 118. Nun folgen Träger von Gefässen und Geräthen aller Art, welche in das 4. Bild hinüberleiten, in dem die Gefässe an einem Kästchen prunkvoll aufgestellt sind; auch zwei Kronen liegen dabei, welche ihre Entstehung den bei Appian und Josephus genannten »coronae« (Kränze) verdanken werden. Auf einem Hügel baut sich im Hintergrunde eine grosse Ruine auf, eine antike Anlage, bei welcher man der ganzen Ortsbeschaffenheit nach an die Reste der Kaiserpaläste auf dem Palatin denken möchte.

---

[7]) Man hat diesen Kopf mit dem von Mantegna's Faustinabüste in Zusammenhang bringen wollen. Ein Blick auf die Abbildung derselben bei Labus, Museo della reale academia di Mantova II. to. 10 lehrt aber nur die Unrichtigkeit dieser Annahme.

[8]) Ferebantur et ligneae turres captarum urbium simulacra.

[9]) Currus spoliis refertos deducebant.

Die Reihe der Opferthiere im Vordergrunde unterbricht eine neue Schaar von Tubenbläsern, und Opferdiener folgen, unter welchen ein abstossend hässlicher, halbnackter Riese mit einem Hammer (gemeint ist wohl das Opferbeil) auffällt, welcher wahrscheinlich irgend einem Missverständniss sein Dasein verdankt. Die reichgeschmückte Thiergruppe (Josephus: »Darauf wurden auch verschiedene Arten von Thieren vorgeführt mit merkwürdigem Schmucke bekleidet« [10]) zieht sich in das 5. Bild hinein und besteht aus einer Antilopenart, Ochsen und Elephanten (»weisse Stiere und Elephanten folgten,« sagt Appian. Candidi subinde boves et elephanti illos sequebantur). Männer schreiten zwischen den Elephanten, von denen rechts und links vom Zuge je drei werden anzunehmen sein. Sueton Cäsar 37 spricht von 40 Elephanten beim Triumphe, »zur Rechten und zur Linken mit Kandelabern bepackt« [11]). Auch auf unserer Darstellung tragen die Elephanten auf Nacken und Rücken Kandelaber. Das bekannte, jüdische »candelabrum« erwähnt Josephus im Zusammenhange mit dem heiligen, schwerwiegenden, goldenen Tische (mensa aurea ponderis talenti magni). Dies führt uns in das 6. Bild hinüber, wo im engen Anschlusse an das bekannte Relief des Titusbogens [12]) vier Männer den Tisch auf einer Art Bahre tragen. Sie lenken aus dem Vordergrunde nach innen zu, weil sich der Zug zwischen den Elephanten weiterbewegt. Im Hintergrunde erblicken wir die Trajanssäule und kühn auf ihr Capitell gestellt das Reiterstandbild des Marc Aurel, welches auf einem Relief an der Certosa von Pavia sich über einem candelaberähnlichen Aufbau erhebt (abgebildet bei Durelli). Die Reste eines Aquäducts, etwa der Aqua Claudia, mit Zuschauern besetzt, befinden sich in der Nähe. Hinter dem Tische schreitet eine Gruppe von Männern einher, welche unter der schweren Last erbeuteter Rüstungsstücke ächzen. Auf dem nächsten, 7. Gemälde stellt sich uns der Zug der keineswegs schmucklosen Gefangenen dar, Männer, Weiber, Kinder und als Abschluss zwei Verwachsene, welche ihre Erklärung wohl in einem Missverstehen der betreffenden Stelle des Josephus finden: Insuper his ne captivorum quidem vulgus inornatum videres: sed varietas et pulchritudo vestium natam ex fatigatione corporum deformitatem oculis subtrahebat. (Richtig übersetzt: »Nicht einmal die Schaar der Gefangenen sah man schmucklos: vielmehr verhüllten der Reichthum und die Schönheit der Gewänder nur die durch die Strapazen entstellten Körper.«) Die Reihenfolge der einzelnen Gruppen im Triumphzuge und die Stellung der Gefangenen innerhalb desselben schwankt in den Schilderungen, welche wir besitzen, aber Mantegna hält sich durchgehends an Appian. Diese Scene hat einen reichen Hinter-

[10]) Quin et animalium diversa genera producebantur propriis ornamentis induta.

[11]) Dextra atque sinistra lychnuchos gestantibus.

[12]) Herr Prof. F. Wickhoff macht mich freundlichst aufmerksam, wie die eigenthümliche Weise der ganzen Darstellung, die Figuren nach rückwärts zu in den unteren Körperpartieen verschwinden zu lassen, daran erinnere, wie man die Reliefs des Titusbogens, dessen Boden früher nicht so tief ausgegraben war wie heute, gesehen haben muss.

grund erhalten durch ein Rustica-Gebäude, hinter dessen Gitter Menschen hervorsehen. Rechts davon befindet sich ein Theater — etwa an das des Marcellus im Aufbau erinnernd —, an welchem sich der Triumphzug vorüber bewegt laut der Angabe des Josephus: »Man führte den Triumph durch die Theater, um der Menge leichter den Anblick zu gewähren« (inter spectacula transeuntes triumphum ducebant, ut multitudini facilior praeberetur aspectus). Rechts schliesst den Hintergrund des Bildes ein pyramidenähnlicher Aufbau ab, welcher oben abgestumpft und mit einer Kugel versehen ist. Es wird dabei an das sogenannte »sepulcrum Romuli« zu denken sein (im frühen Mittelalter Grab des Scipio genannt), welches erst unter Alexander VI. abgetragen wurde. Bezüglich der Form vergleiche man insbesondere das Blatt aus dem Codex Paris fonds lat. 4802 und den Plan Hartmann Schedel's, beide reproducirt in Rossi's Piante iconografiche. Bei der grossen Kugel an der Spitze erinnert man sich an den vaticanischen Obelisk, welchen das Mittelalter sepulcrum Caesaris nannte, weil man in dessen bekrönender Kugel die Ueberreste Julius Cäsar's verwahrt meinte.

Das vorletzte Bild führt uns tanzende Musikanten vor mit Leyer, Tuba und Tambourin, immer im engsten Anschlusse auch in der Reihenfolge an Appian, bei welchem nun folgt »die Schaar der Leyerspieler und der Flötenbläser in Nachahmung des etruskischen Pomps«[15]). Unter diesen gewahrt man einen fremdländischen Mann mit dem Dudelsack. Auch er wird aus der folgenden Stelle bei Appian zu erklären sein: »Im gegürteten Gewande, mit goldenen Reifen geschmückt, kamen sie in ihrer Ordnung einhergeschritten, singend und musicirend; diese nennt man Lidyer u. s. w. In ihrer Mitte schritt Einer, welcher die besiegten Feinde mit Spott und Gelächter höhnte.« So finden wir die Gruppirung auch auf unserem Gemälde. Auf dem Fusse folgt eine Schaar von Soldaten mit Cohortenzeichen, unter denen die thurmgekrönte Büste der Kybele siebenmal, von verschiedenen Seiten aufgenommen, glänzt. Von den Trägern dieser Zeichen fällt besonders der eine auf, welcher, mit einem Löwenfelle bekleidet, den Thierkopf als Haube über den Kopf gezogen hat, wie dies auf der Trajanssäule mehrfach vorkommt. Man vergleiche auch das Bewegungsmotiv mit P. S. Bartoli Colonna Trajana tv. 15 oder tv. 55. Die letzten umblickenden Männer unseres Gemäldes führen auf das 9. Bild unserer Folge hinüber, welches mit dem Wagen des Triumphators den Schluss der Darstellung bringt. Wenn Mantegna den Wagen bloss mit zwei Pferden bespannt hat, so widerspricht dies auf das Bestimmteste nicht nur den Darstellungen auf den Münzen, dem sonst stark benützten Relief auf dem Titusbogen u. s. w., sondern auch der gesammten litterarischen Tradition der Kaiserzeit; jedoch muss bemerkt werden, dass die beiden Gewährsmänner unseres Künstlers, Appian und Josephus Flavius, sich jeder Angabe über die

[15]) Tum citharoedorum et tibiarum turba ad etruscae similitudinem pompae .... Hi succincti coronisque aureis redimiti suo quique ordine canentes, psallentesque prodibant; hos Lidyos appellant .... Horum in medio quispiam — hostibus devictis insultans risus undique ciebat.

Zahl der vorgespannten Pferde enthalten. Der reiche Schmuck des Wagens entspricht der Bemerkung Appians curru de aurato multifariamque notis refulgenti. Auf dem Wagen sitzt Cäsar, in der Rechten das Scepter mit dem Adler geschmückt (scipio), einen Palmzweig in der Linken. Scepter und Lorbeerzweig statt des üblichen Kranzes erwähnt Appian: Altera manu eburneum sceptrum, altera laureum praeferebat. Der Adlerscepter als zum Ornate des olympischen Jupiter gehörig, ist für den Triumph überliefert, sowohl litterarisch als auf den Abbildungen, vgl. P. S. Bartoli Anhang zur Colonna Trajana Tv. 116, die Trajansmünze Nr. 33 u. s. w. Der Kopf Cäsar's in seiner charakteristischen Eigenart war der Renaissance geläufig, es genügt, auf das Medaillon an der Façade der Certosa di Pavia (Abbildung bei Durelli) und die Büste der Colleonicapelle an S. M. Maggiore zu Bergamo zu erinnern, welche beide übrigens wahrscheinlich demselben Künstler, Giov. Ant. Amadeo, angehören. Der Kopf war jedenfalls von den römischen Münzen her bekannt, ebenso die geflügelte Victoria, welche auf dem Bilde des Mantegna den Siegeskranz über Cäsar hält, vgl. Vaillant op. cit. II 89 (Vespasian), 279 (Macrinus) etc. Knaben und Mädchen lässt Appian den Wagen umgeben, für welche Mantegna nackte Putten mit Lorbeerzweigen eingeführt hat. Neben den Pferden geht bei ihm ein Jüngling, welcher an einer Stange die Inschrift: »Veni, vidi, vici« trägt, die nach Sueton bloss im pontischen Triumphe geführt wurde, während hier, den Inschriften zufolge, Cäsar über Gallien triumphirt; für den Künstler konnte dies natürlich nicht von Bedeutung sein. Während die anderen Schriftsteller über den antiken Triumph auf den Feldherrn das Heer folgen lassen, bricht Mantegna gleich Josephus Flavius mit dem Triumphator ab.

Den Hintergrund bildet ein Triumphbogen, welcher mit dem Thore der Sergier zu Pola zumeist übereinstimmt. Der Fries unseres Bogens besteht aus einer Folge aneinandergereihter Gefässe und Geräthe gleich dem des Vestatempels von Rom (Abbildung Notizie degli Scavi 1883 tv. 20, vgl. auch den Fries vom Tempel des Jupiter stator bei Canina Architettura antica, Sezione III. Romana vol. I. tv. 20). Ueber der Attica des Bogens stehen seitlich die beiden Rossebändiger von Montecavallo, gegen die Mitte zu finden wir die Gefangenen dargestellt, welche eben ihrem Ende entgegensehen (nach Crowe und Cavalcaselle allerdings »jubelnde Krieger«), während links ein Soldat einen der Gefangenen herbeizieht, dort, wo in der Mitte unter einer Spolie, mit den Rücken einander zugekehrt, zwei andere gefesselt sitzen. Die Darstellung nach römischen Münzen, vgl. Fröhner Médaillons romains p. 91 (Lucius Verus) und p. 120 (Commodus) gegeben, wie schon auf einem der Eremitanifresken zu Padua als Fries an dem hohen Mauerbau im Hintergrunde bei der Ermordung des Jacobus von Mantegna benützt. Auch der Fries des Grabmals der Caecilia Metella hat eine ähnliche Darstellung.

Rechts hat ein Soldat einem vierten Gefangenen das Schwert in den Leib gestossen. Nach den übrigen Schilderungen antiker Triumphe wurden die Gefangenen in verborgenen Kerkern umgebracht, wie es dem antiken Geiste entsprach, bloss Josephus in seinem Hasse stellt die Ermordung des Simon Giorae so lebendig dar, dass man zuerst an eine Ermordung während des

Triumphzugs vor Aller Augen denken möchte, wie dies schon Bulengerus im 11. Bande von Gronow's Thesaurus Graecarum antiquitatum (Venedig 1737) auf p. 936 erwähnt hat. Man höre nur den Josephus: »Es war aber eine alte, von den Vätern ererbte Sitte einzuhalten, bis der Tod des feindlichen Führers gemeldet worden sei. Dieser war Simon Giorae, welcher unter den Gefangenen im Triumphe war geführt worden; einen Strick um den Hals, zog man ihn durch die Menge, und die ihn schleppten, ermordeten ihn zugleich«[14]. Und damit schliesst der Triumph.

Unsere hier einmal bis in das Einzelne durchgeführte Untersuchung dürfte jene Anschauung zu berichtigen berufen sein, dass nämlich die Künstler der Renaissance mit den litterarischen Ueberresten des Alterthums durchaus nur oberflächlich bekannt gewesen wären. Wenn schon zu den frühen Drucken Italiens die classischen Schriftsteller ein grosses Kontingent stellen, so war das Bedürfniss, sie leichter zugänglich zu machen, unbedingt vorhanden. Allerdings muss hier sofort beigefügt werden, dass Mantegna in Bezug auf antiquarische Neigung alle die zeitgenössischen Künstler bedeutend hinter sich lässt. Ihr nachzuhängen war damals aber gerade in jenen Theilen Italiens um so leichter möglich, als hier ein ganzer Kreis von Epigraphikern und Archäologen die Errungenschaften des Cyriacus von Ancona weiterführte. Die Verbindung mit Mantegna ist durch den Brief des Felice Feliciano von 1463 gesichert, vgl. Maffei Verona illustrata II. p. 189; ebenda p. 510 zwei Briefe des Feliciano über seine Reisen am Gardasee mit Mantegna und Samuello da Tradate. In diesen Kreis gehören ferner Girolamo Bologni von Treviso, Michele Fabricio Ferrarini, vgl. Labus Museo della r. ac. di Mantova II. p. 70, Crowe und Cavalcaselle deutsch V. p. 386, Anmerkung 22, auch H. Heydemann im III. Halle'schen Winckelmannsprogramm über Antikensammlungen in Italien, p. 13. Dazu sind auch noch die Deutschen zu rechnen, wie Hartmann Schedel, vgl. besonders Rossi in den Nuove Memorie dell' Istituto 1865, p. 500.

Ein besonderes Interesse für uns beansprucht aus dieser Gruppe von Alterthumsfreunden Giovanni Marcanuova († 1467), Venezianer von Geburt, aber in Padua ansässig. Von einem seiner Werke sagt Apostolo Zeno (beim Tiraboschi VI. p. 160), es sei gewesen »ganz auf Pergament mit sehr schönen Miniaturen und vorzüglichen Aufnahmen der Alterthümer von Rom und von anderen Städten, vornehmlich Italiens«[15]. Marcanuova selbst aber rühmt sich (beim Tiraboschi VI. p. 161), er habe Werke geschrieben »über die Amtswürden, den Triumph und das Kriegswesen der Römer«[16]. Fragen wir nun, welcher Art dieses Werk über den römischen Triumph gewesen sein kann zu einer Zeit, da sich archäologisches und antiquarisches Wissen deckten, so

[14]) Erat autem vetus mos patrius operiri donec ducis hostium mortem quispiam nuntiaret. Is erat Symon Giorae tunc inter captivos in pompa traductus, laqueo vero circumdatus per publicum trahebatur: qui eum simul caederent, qui ducebant.

[15]) Tutto in cartapecora con bellissime miniature e con eccellenti dissegni, i quali rappresentano le antichità di Roma e di altre città massimamente d'Italia.

[16]) Intorno alle dignità, al trionfo e alla milizia dei Romani.

werden wir nicht viel mehr als eine Compilation aus den classischen Autoren erwarten dürfen. Ja vielleicht gestattet gerade das bei Mantegna aufgespeicherte Materiale einen Rückschluss auf die Art, wie ein solches Werk gearbeitet zu denken ist. Ich habe oben betont, dass sich Mantegna in der Reihenfolge seiner Gruppen an Appian hält, wie folgende Tabelle beweist:

Appian Triumph des Scipio.	Mantegna Triumph Cäsar's.	Josephus Flavius (Vespasian). Die Reihenfolge ist in dieser Rubrik umgestellt.
Trompeter, Wagen mit Rüstungen.	Trompeter, Schlachtenbilder.	Schlachtenbilder [4].
Stadtmodelle, Schlachtenbilder.	Götterstatuen, Stadtmodelle.	Götterstatuen [1].
—	Wagen mit Rüstungen.	—
Ochsen und	Gefässe, Ochsen.	Verschiedene Thiere [2].
Elephanten.	Elephanten, Kandelaber.	Kandelaber [5].
—	Tisch.	und Tisch [5].
Gefangene.	Gefangene, Missgestaltete.	Gefangene, Missgestaltete [3].
Musiker, Spötter.	Musiker, Spötter.	—
Triumphator.	Triumphator.	Triumphator [7].

Die in der Rubrik des Josephus in Klammer beigeschriebenen Zahlen geben die eigentliche hier willkürlich veränderte Folge der Gruppen bei jenem.

Es erscheint sonach das Materiale bei Mantegna in der Weise benützt, dass Appian die Folge bestimmt, für Einzelheiten aber gerne die eingehendere Beschreibung des jüdischen Historikers herangezogen wird. Nun ist es aber natürlich sehr unwahrscheinlich, dass diese Zusammenstellung in solcher Weise von Mantegna selbst gemacht worden sei, ich meine, dass er diese Compilation schon vorgefunden haben wird, und ich denke mir jenes Werk des Marcanuova in der Weise verfasst, dass er die Schilderungen der klassischen Autoren zu einer Beschreibung des antiken Triumphs verwebt habe. Hat aber Mantegna eine solche Arbeit benützt, dann liegt wohl nahe, anzunehmen, dass es die bisher noch nicht aufgefundene des Marcanuova gewesen sei, welcher ja zu Padua lebte. Für Mantegna's Vorliebe, mit Männern der Wissenschaft zu verkehren, zeugt auch der Umstand, dass er sich an Isabella Gonzaga durch den gelehrten Guarino empfehlen liess (Giornale di erud. artist. 1872, p. 202). Sie erwiderte gewandt, für einen Mantegna bedürfe es bei ihr keiner Empfehlung.

Um zu unserem Triumphe Cäsar's zurückzukehren, so ist es wohl erklärlich, wenn ein so epochemachendes Werk zahlreiche Wiederholungen erfahren hat, welche sich bald bloss auf einzelne Theile beschränken, bald aber auch das Ganze umfassen. Nur um die letztere Art handelt es sich hier und zwar innerhalb derselben um eine bestimmte, in sich abgeschlossene Gruppe, wobei ich jedoch die eine Vorbemerkung machen muss, dass ich die Exemplare von Northwick und Schleissheim nicht kenne.

Unter allen Nachbildungen des Originals dürfte die Folge von 8 Bildern überhaupt an erster Stelle zu nennen sein, welche sich im Wiener Belvedere befindet (I. Stockwerk, italienische Schulen, VI. Saal, Nr. 42—45 und 47—50; die Angabe bei Crowe und Cavalcaselle ist dahin zu berichtigen). Wenn Förster in seinen Denkmalen italienischer Malerei, Band IV. p. 49, diese Aquarelle sogar für Originalentwürfe Mantegna's angesprochen hat, so verdient diese Ansicht nur insofern Beachtung, als sie sich auf die Trefflichkeit der Wiener Chiaroscuri gründet. Nach Angabe des ausführlichen Katalogs, in welchem übrigens die Inschriften nicht fehlerlos wiedergegeben sind, war die Serie 1659 laut Inventar noch vollständig, jetzt fehlt aber die 9. Abtheilung mit dem Wagen des Triumphators. Leider sind die Wiener Copien auch die Leidensgefährten der Originale geworden, und was wir heute an ihnen sehen, ist, wie auch Crowe und Cavalcaselle bemerkt haben, zum grossen Theile Restauratorenhand, die sich die Arbeit recht leicht gemacht hat, so ist z. B. auf dem Bilde mit dem Zuge der Gefangenen das Pilastercapitell an dem Hause mit dem grossen Schaufenster einfach überklebt worden. Dagegen haben wir in den Clairobscure-Holzschnitten, welche 1598 und 1599 durch den Mantuaner Andrea Andreani zur Ausführung gelangten, eine ganz unversehrte Copie vor uns. Es ist nunmehr durch die Braun'schen Photographien möglich geworden, diese beiden wichtigsten Copien gegen das Original abzuwägen, und da ergibt sich das Resultat, dass die Holzschnitte in den von dem Originale abweichenden Punkten mit den Wiener Aquarellen übereinstimmen: Es genügt, an dieser Stelle nur einige dieser Punkte namhaft zu machen. Bei dem 3. Bilde brachte man an den Rädern des von zwei Ochsen gezogenen Karrens die Speichen, welche auf dem Originale in einem Stücke ohne abgegliederte Basis auf der Radachse aufstehen, die wieder von zwei ringartigen Kreislinien umschrieben wird; beide Copien hingegen haben Basen an den Speichen und um die Achse vier Reifen. An dem auf dem Originale wohlerhaltenen Schilde mit dem Nymphenraube desselben dritten Theils fällt gegenüber jenem an den Copien die Kleinheit der oberen Voluten und ihrer Palmette auf, ebenso der durch die Figuren hier nicht unterbrochene Astragal als untere Umrandung, ferner die knappe Beinstellung des Satyrs hinter dem Kentauren. An dem Manne vor dem Wagen bemerke ich besonders die Form der Schnalle des über die linke Schulter herabfallenden Riemens. An Blatt 4 ist auf beiden Copien der Gewandschlitz desjenigen Mannes, welcher die grosse Vase trägt, in gleicher Weise missverstanden. Die Ochsen sind bei Mantegna mit Bändern geschmückt, welche durchaus ein zierliches Ornament überzieht; in beiden Copien sind die zwei Enden dieses Bandes am vordern Stiere leer gelassen,

das Band des durch denselben zum Theile verdeckten Thieres aber mit einem rohen Zickzackornamente statt der feinen Arabesken versehen. Bei dem Manne zu äusserst links, am Anfange derselben Abtheilung, fällt im Originale das Gewand zwischen den Beinen in zwei grossen Falten herab; die Copien ersetzen dieselben durch kleinliches Gefälte. Das grau in grau gemalte Bild im Wiener Belvedere füllt den Zwischenraum zwischen den Beinen dieses Mannes dunkel aus, und so kommt es, dass auch der betreffende Holzschnitt des Andreani hinter dem vorgeschobenen rechten Beine des Mannes ein zweites, paralleles vermissen lässt, wie denn überhaupt das Werk des Andreani dem Originale ferner steht, als die Wiener Copien. Die Figur einer Venus, welche ebenda auf langer Stange getragen wird, hat im Originale kein flatterndes Haar, wie es die Wiener Copien andeuten, die Holzschnitte aber in üppiger Fülle ausführen. Ebenso zahlreiche Abweichungen findet man auf den anderen, besonders dem 7. Blatte; man vergleiche auch die Grösse der Laubzweige auf hohen Stangen hier wie auf dem 4. Blatte.

In ihren Abweichungen von dem Originale gehen also die Wiener Chiaroscuri und die Holzschnitte von 1599 Hand in Hand; wenn aber Crowe und Cavalcaselle (deutsch Band V. p. 427, Anmerkung 74) in sehr konfusen Worten die Wiener Copien als »nach den Holzschnitten und Stichen gemacht« erklären, »wie man aus den Netzlinien erkennt, die zu den Zeichnungen gedient haben«, eine Motivirung, welche alle Logik auf den Kopf stellt, so sind sie hier entschieden auf dem Holzwege. Schon die ganze Technik der Ausführung mit ihrer feinen Nuancirung gegenüber der harten Abgrenzung der Töne in den Clairobscure-Holzschnitten lässt kaum einen Zweifel an der Priorität der Wiener Aquarelle aufkommen. Die nach dem Sacco di Mantova von 1630 nach England gelangten Gemälde des Mantegna, welche nahezu in Lebensgrösse ausgeführt sind, erfreuen selbst noch in ihrem jetzigen Zustande durch die volle, schöne Rundform des Gesichts, dessen Ganzes durch die energische Betonung der charakteristischen Einzelformen keineswegs geschädigt wird. In den Copien aber tritt der Versuch, den Ausdruck durch Hervorheben der Einzelheiten wiederzugeben, in unerfreulicher Weise zu Tage: schon auf den Bildern im Wiener Belvedere erscheinen die Gesichter länglich, fast hager, und sie arten auf den Holzschnitten des Andreani gar in nahezu ascetische Dürre aus.

Nach solchen Beobachtungen wird sich nicht verkennen lassen, dass die Aquarelle dem Originale wirklich näher stehen. Nun ist aber oben ausgeführt worden, wie eng sich die Holzschnitte ihnen anschliessen. Die Wiener Bilder waren also, wie auch Engerth in dem ausführlichen Kataloge des Wiener Belvedere angenommen hat, die Vorbilder der Holzschnitte, für die sie wahrscheinlich speciell angefertigt wurden. Spricht schon die Technik der Umsetzung des farbigen Gemäldes in ein Chiaroscuro auf Papier hierfür, so ist andererseits auch die Uebereinstimmung in der Grösse der Figuren beachtenswerth. Die Höhe des Formats der ganzen Blätter ist dagegen auf den Holzschnitten durch Fortlassung des obern Theiles des Firmaments reducirt, während sich die Wiener Copien auch hier dem Originale enger anschliessen. Schon dieser äusserliche Grund der erst später erfolgten Abnahme in der

Höhe, weit entschiedener aber die Auffassung der Formen gestattet nicht in Andreani zugleich den Maler jener Copien zu suchen. Wenn nun die Holzschnitte auf ihrem Titelblatte neben dem Formschneider Andrea Andreani einen Bernardus Malpitius pictor Mantuanus nennen, so dürfte in ihm mit Wahrscheinlichkeit der Maler der Wiener Copien vermuthet werden. Auch den Holzschnitt der bestraften Buhlerin [17]) hat Andreani nach einem Originale des Malpizzi (geb. 1553, † 1623, vgl. Arco op. cit. I, 81; II, 269) verfertigt. Damit ist allerdings wenigstens für jetzt nicht viel mehr als ein Name gewonnen.

So treten uns die 1599 erschienenen Clairobscure-Holzschnitte des Mantuaners Andreani bereits als die zweite Generation entgegen, und auch sie wirken noch weiter fort; von ihnen abhängig sind die Copien in Kupferstich, welche 1692 R. V. Audenaerde Gand hergestellt hat. Auch sie schwächen das Original weiter ab, lassen Inschriften gänzlich aus oder ersetzen sie durch willkürlich veränderte; sie verringern überhaupt, wo es angeht, die Einzelheiten und hiermit die Arbeit des Stechers. Aber trotz all dem abhanden Gekommenen, indem das Werk von Hand zu Hand geht, bleibt doch immer eine so prächtige und gewaltige, unveränderliche Grundlage, dass wir den Triumph Cäsar's auch in dieser letzten Gestalt immer wieder mit innigem Vergnügen zur Hand nehmen. Auf den ersten Blick ahnen wir wohl kaum, auf welchen umfassenden Studien dieses Werk aufgebaut ist, welche Fülle litterarischer und monumentaler Kenntnisse zu dem Einen und Ganzen, welches wir vor uns sehen, beigetragen hat. Ohne Zweifel ist Mantegna's Aufenthalt in Rom 1488—90, welcher überdies kaum sein erster Besuch in der ewigen Stadt war, hier von grossem Einflusse gewesen, da er die classischen Erinnerungen lebendiger wecken musste. Wir erfahren ja auch aus seinen römischen Briefen, wie weit er entfernt war, seines grossen Werkes über der Arbeit für den Papst zu vergessen. Nur ein rastloses Studium der alten Reste selbst konnte in jener Zeit solches Wissen schaffen, nur ein begeistertes Anschauen dieselben in eine wirklich lebendige Neuschöpfung umgiessen. Gewiss gelang dies bloss einem bedeutenden Künstler, aber es war auch nur aus einer Zeit heraus möglich, welche im Stande war, das erforschte Einzelne wirksam künstlerisch zu gestalten, statt die todten Formen gleichsam auf galvanischem Wege und scheinbar zu neuem Leben zu erwecken.

Demnach ist hier bloss der eine, der archäologische Theil betrachtet worden, und unendlich viel bliebe noch über die Gemälde selbst zu sagen, diese echten Kinder der Renaissance, in welcher wir ja so viel mehr zu erkennen gelernt haben, als die blosse Wiedergeburt des classischen Alterthums.

---

[17]) Bartsch, Peintre graveur tome XII. Abth. X, Nr. 15. Die Aufschrift lautet hier: »Bernar. Malpiitus Mant. inve.«, auf dem Titelblatte zu Andreani's Triumph Cäsar's nach Mantegna: »Bernar. Malpitius pict. Mant. f. Mantuae.«

Houdon's Lehrjahre*).

Von **Hermann Dierks.**

Im Jahre 1747 klagte Coypel, »erster Maler des Königs« und damaliger Leiter der Académie de peinture et de sculpture in Paris über die dürftigen Arbeiten, die von den königlichen Stipendiaten in Rom in den letzten Jahren eingesandt seien; er schrieb dies dem Mangel an genügender Vorbildung auf den Aufenthalt in Rom zu und machte deshalb Tournehem, dem damaligen Directeur général des Bâtiments du Roi, den Vorschlag, eine besondere Schule zu errichten, in der die Stipendiaten in einem dreijährigen Cursus auf die Reise nach Rom vorbereitet würden. Ludwig XV. zeigte sich dem Vorschlage geneigt, Coypel entwarf die Statuten, und schon im nächsten Jahre wurde die Anstalt unter dem Titel »École des Élèves protégés« eröffnet [1]).

Die Schule wurde im Hause des Intendanten Delamotte eingerichtet, welches sich unmittelbar an den alten Louvre nach der jetzigen Place du Carrousel zu anschloss, wo sich die Säle der Académie de peinture befanden. Durch eine Verbindungsthür konnte man aus diesen direct in die Räume der neuen Schule gelangen [2]). Concierge dieses Gebäudes blieb ein Diener Dela-

*) Ueber Houdon's Leben und Werke sind bereits zwei wissenschaftliche Monographien erschienen: von A. de Montaiglon und Duplessis (Revue universelle des arts, Heft 1 u. 2, Paris 1855—56) und von Délerot und Legrelle (zuerst publicirt in den Mémoires de la Société des sciences morales, des lettres et des arts de Seine-et-Oise, 1856, dann im Separatdruck, Versailles 1856). Seitdem sind jedoch eine Anzahl von Urkunden theils von A. de Montaiglon selbst, theils von Courajod, Guiffrey, de la Marche, Jouin u. A. veröffentlicht, welche die Biographie in manchen Theilen verbessern oder vervollständigen und deshalb eine Neubearbeitung derselben wünschenswerth machen; zu dem gewonnenen Material habe ich ferner noch Unedirtes aus den Manuscripten der Bibliothèque nationale, der Archives nationales, der Archives de l'École des Beaux-Arts in Paris hinzugesammelt. — Für den freundlichen Rath, welchen mir Herr Marquis H. de Chennevières und Herr E. Müntz haben zu Theil werden lassen, spreche ich hier meinen Dank aus.

[1]) Ueber die Gründung und Entwicklung dieser Schule handelt ausführlich: Courajod, Histoire de l'enseignement de l'art du dessin au XVIIIe siècle, Paris 1874.

[2]) Ein genauer Plan dieser Gebäude findet sich bei Blondel, Architecture françoise. Paris 1756, in fol., T. IV, p. 30.

motte's, Namens Houdon — der Vater des berühmtesten französischen Bildhauers im 18. Jahrhundert.

Die Nachrichten über den Vater Jacques Houdon beschränken sich auf wenige Daten. Er wurde am letzten Februar 1706 in Étrechy als legitimer Sohn Sebastien Houdon's und Simonne Neret's geboren [3]). Erwachsen, war er nach Versailles gekommen und in die Dienste Delamotte's getreten, der dort ein Haus besass (Rue Potager Nr. 1) [4]). Im Jahre 1735, am 5. Februar, hatte er sich mit Anne Rabache verheirathet. Aus dieser Ehe wurden ihm in Versailles drei Söhne und zwei Töchter geboren: Jacques-Philippe (27. Oct. 1735), Jean-Antoine, der spätere Bildhauer (21. März 1741), Philippe-Valère, Henriette-Suzanne (28. Jan. 1738) und Anne-Julie (28. Oct. 1742). Bei der Taufe der Anne-Julie wird er in den Acten nicht mehr als Bedienter, sondern als »marchand de vin« bezeichnet [5]). Höchst wahrscheinlich war er Concierge des Hauses geworden und hielt als solcher nebenbei einen kleinen Weinhandel. Bald darauf wurde er Concierge des Hauses Delamotte's in Paris, welches 1748 von der Wittwe desselben an den König vermiethet und zur École des Élèves protégés eingerichtet wurde. Houdon blieb Concierge desselben bis zur Auflösung der Schule im Jahre 1775. Zur Ernährung seiner Familie führte er zugleich einen kleinen Tabaksladen. Im genannten Jahre gab er jedoch seine Stellung auf, um — wie es in der hierauf bezüglichen Urkunde heisst [6]) — bei seinen Söhnen zu leben, von denen der eine Bildhauer, der andere Beamter in den Menus-Plaisirs des Königs sei. Als Pension wurden ihm 300 Livres bewilligt, die er nach den Acten bis zum Jahre 1779 empfangen hat.

Als die École des Élèves protégés eröffnet wurde, war der kleine Jean-Antoine im Alter von sieben Jahren. Von dieser Zeit an lebt er unausgesetzt in der Umgebung von Künstlern, deren Vorbild die in dem Knaben schlummernden Talente frühzeitig reifen. »Er schleicht sich in den Studiensaal« — wie Raoul Rochette, der spätere Schwiegersohn Houdon's, berichtet [7]) — »und ist glücklich, wenn er einige Stücke präparirter Erde erhaschen kann,

---

[3]) Archives nationales in Paris. — Extrait des registres de baptesmes de la paroisse de Saint Etienne d'Etréchy, diocesse de Sens, Section d'Estampes, Généralité de Paris pour l'année 1706. Ce dernier février 1706 a été par moy curé soussigné baptisé dans l'église de ce lieu jacques né cejourd'hui fils en legitime mariage de Sebastien Houdon, et de Simonne Neret, ses pere et mere . . . (S. auch Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1876—78, p. 67.)

[4]) S. Le Roi, Histoire de Versailles II, 340.

[5]) Jal, Dictionnaire critique, p. 689, gibt die Auszüge aus den Taufacten von St. Louis in Versailles.

[6]) Arch. nat. O'1940. — Courajod a. a. O. p. 130.

[7]) In der Notiz an der Spitze des Verkaufskatalogs von 1828 (Bibliothèque nationale in Paris). — Der Artikel ist nicht gezeichnet, aber nach A. de Montaiglon und D., die es aus sicherer Quelle zu wissen behaupten, von Raoul-Rochette. Eine andere, auffallender Weise fast wörtlich ähnliche Beschreibung, die von Henri Duval, einem anderen Schwiegersohne Houdons, stammen soll, findet sich bei Délerot und L.

um die Arbeiten der Schüler nachzuahmen. Die Professoren, namentlich Pigalle, wurden aufmerksam auf seinen brennenden Eifer und das Talent, welches sich in seinen Versuchen kund gab, und hielten es der Mühe werth, dem höchstens 10- bis 12jährigen Kinde Rathschläge und Ermuthigungen zu geben.« Spielte der Knabe im Hofe des Louvre, so musste unwillkürlich sein Blick auf die Ateliers der bedeutendsten Bildhauer fallen, die dort im Erdgeschoss eingerichtet waren. Im südlichen Flügel befanden sich die Ateliers von Francin und Vassé, in dem östlichen die von Flamand, Pigalle, Lemoyne, Vinache, Falconnet und Adam, in dem nördlichen die der Slodtz's und Bouchardon's [8]).

Wahrscheinlich auf Veranlassung der Professoren, die das Talent des Knaben bemerkt hatten, trat er in die Académie de peinture et de sculpture. Dort begann er zunächst mit der Zeichnung nach dem Modell, die als Basis der künstlerischen Entwickelung betrachtet wurde [9]). Seine Lehrer waren die Professoren der Akademie, die monatlich wechselten. Der Unterricht dauerte zwei Stunden und fand täglich mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage statt. Um den Fleiss der kleinen Schüler anzuspornen, liess man sie um die Plätze arbeiten. Dann wurden die drei besten Zeichnungen oder Bas-reliefs nach dem Modell alle drei Monate gekrönt. Dies nannte man die »kleinen Preise«. Houdon wurde derselbe bereits im Alter von 15 Jahren zuerkannt, am 25. September 1756 [10]).

Da der Preis in einer silbernen Medaille bestand, so nannte man die Gewinner desselben: Medaillisten. Diese hatten das Recht und die Ehre, vor den übrigen Schülern und gleich nach den Professoren und den Élèves protégés den Studiensaal zu betreten. Aber auch ihnen war streng befohlen, vor dem Eintritt in das Unterrichtszimmer den Degen abzulegen, den die jungen Schüler nach der damaligen Sitte trugen. In der neuen Classe wurden die Studien ernster und schwieriger. Man beschränkte sich nicht mehr auf das Modell, sondern man begann nach der Natur zu arbeiten und unter Anleitung des Lehrers eigene Compositionen zu entwerfen. Zugleich wurden die Schüler in der Geometrie, Perspective und Anatomie unterrichtet.

Unter diesen Studien verfloss die Zeit. Das nächste Ziel Houdon's war der Concours um den grossen Preis: der Prüfstein für das Talent der heranwachsenden Künstler. Im Jahre 1761 glaubte er sich bereits stark genug, um den Wettstreit mit seinen Genossen aufnehmen zu können. Der Concours wurde wie gewöhnlich einige Tage vor dem ersten Sonnabend im Monat April

---

[8]) Blondel, Arch. françoise 1752—56, T. IV, p. 30.

[9]) Diese Nachrichten über die innere Einrichtung der Schule entnehme ich dem häufiger citirten Werke Blondel's. Die Biographen Houdon's übergehen seine Erziehung gänzlich.

[10]) Registres de l'Académie de peinture et de sculpture, 1756, 25 Sept. (Arch. de l'École des beaux-arts). Messieurs les Officiers en Exercice pendant le quartier conjointement avec Mrs. les Recteurs et Adjoints à Recteur; étant assemblés pour adjuger les prix qui sont accordés tous les trois mois sur les Académies des Élèves d'après le Modèle ont jugé que le nommé Duvivier S. a mérité le premier prix, le Brun P. le second, A. Houdon S. le troisième.

eröffnet. Den Sculptoren wurde diesmal die Aufgabe gestellt, die Skizze eines Bas-reliefs zu entwerfen mit dem Sujet: »Die Königin von Saba bietet dem König Salomo Geschenke an«[11]. Die beendigten Skizzen wurden den am 4. April versammelten Mitgliedern der Akademie vorgelegt und diese hielten nach Besichtigung derselben unter den Sculptoren Pollet, Houdon, Boucher und Fourreau zur Bewerbung um den grossen Preis fähig[12]. Diese mussten nun ihre Skizzen in besonderen, von einander getrennten Logen ausführen. In der Mitte des Monats August waren die Arbeiten vollendet und am Feste des h. Ludwig wurden dieselben in den Sälen der Akademie zur öffentlichen Beurtheilung ausgestellt. Am 29. August endlich fand die definitive Entscheidung statt: Houdon erhielt den ersten Preis[13].

Dies Ereigniss war zugleich entscheidend für die Zukunft des jungen Künstlers. Ausser der goldenen Medaille, die er als Sieger im Concours erhielt, gewann er die Berechtigung, sich während sieben Jahren auf Kosten des Königs auszubilden. Zunächst trat er in die École des Elèves protégés, welche, wie wir sahen, eingerichtet war, um die Schüler in einem dreijährigen Cursus auf die Studien in Rom vorzubereiten[14]. An der Spitze derselben stand seit dem Tode Lépicier's (1755) Dandré-Bardon, Professor der Akademie[15] — ein mittelmässiger Maler, aber anerkannte Autorität in Sachen der Kunstgeschichte und Kunsttheorie, der auch den kunstgeschichtlichen Unterricht beibehielt als Carle Vanloo später (1759) Director der Schule wurde[16]. Schon im Jahre 1751

---

[11]) Registres de l'Académie, 1761, 29 aoust: Aujourd'hui Samedi 29 aoust l'Académie s'est assemblée par Convocation générale pour juger les Tableaux et Bas-reliefs faits par les Élèves pour concourir aux grands Prix sur les sujets donnés; dont l'un est Judith coupant la teste d'holopherne et l'autre la Reine de Saba offrant des presents au Roy Salomon. — Houdon hat dies Bas-relief bis zu seinem Tode aufbewahrt. Wir finden es wieder in dem Verkaufskataloge vom Jahre 1828. Nr. 8.

[12]) Registres de l'Académie, 1761, 4 avril: La Compagnie après avoir vu les Epreuves faittes par les Élèves pour concourir aux grands Prix à jugé capables d'y être admis St. Quantin, le Febre, Carême, Robin et le Barbier pour la Peinture; Pollet, Houdon, Boucher, Broche et Fourreau pour la Sculpture.

[13]) Registres de l'Académie, 1761, 29 aoust: L'Académie ayant procédé à ce jugement ainsi qu'il a été arrêté en l'Assemblée du 2 septembre 1758, les suffrages comptés en presence des commissaires le Sr Febre des Forges qui a fait le Tableau marqué A a été jugé mériter le premier Prix de Peinture, le Sr Houdon qui a fait le Bas-relief marqué I a été jugé mériter le premier Prix de Sculpture, le second Prix de Peinture a été au Sr Caresme qui a fait le Tableau marqué B et le second Prix de Sculpture (pour la seconde fois) au Sr Pollet qui a fait le Bas-relief marqué G.

[14]) In den Archives nationales zu Paris befindet sich eine Quittung Houdon's (O'1927 = Courajod a. a. O. p. 63) über eine Summe von 75 Livres, die er für das letzte Vierteljahr von 1761 als »gratification accordée par Sa Majesté« in seiner Eigenschaft als Pensionnär der École des Élèves protégés erhalten hat. — Ueber den Aufenthalt Houdon's in dieser Schule sprechen seine Biographen gar nicht.

[15]) Archives nationales. — Courajod a. a. O. p. 57.

[16]) Ueber Carle Vanloo als Director der Schule s. Arch. nat. O'1994, p. 134. 211.

hatte er die »Conférences que les artistes peuvent retirer d'un cours d'histoire universelle« herausgegeben, denen er 1754 sein »Livre des principes à dessiner« nachfolgen liess. Sein bedeutendstes und für uns wichtigstes Werk ist jedoch sein »Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture«[17]), weil wir aus demselben direct erfahren, unter welchen Anschauungen Houdon aufwuchs.

Nach Dandré Bardon kann man zwei Epochen in der Geschichte der Sculptur unterscheiden: die eine von Alexander dem Grossen bis zum byzantinischen Kaiserthum, und die andere vom Ende des 16. Jahrhunderts bis auf seine Zeit (!) »Man bemerkt deutlich,« so fährt er in seiner Einleitung fort, »dass die Alten einzelne Theile der Kunst bis zur höchsten Vollendung gebracht haben, obgleich sie dagegen einige andere vernachlässigten, und dass die Neueren verschiedene Entdeckungen hinzugefügt haben, welche vorher sozusagen unbekannt waren.« Unter den Bildwerken des Alterthums hebt er besonders hervor: die Laokoongruppe, die Ringer, den Farnesischen Stier, Apollo, den Gladiatoren, Antinous. Er bewundert die Grazie in den Gestalten einer Venus, einer Atalante, den Ausdruck der Kraft in der Figur des Herkules, des Saturn und den des Geistes bei einem Homer, schliesslich lobt er auch noch den schönen Faltenwurf in der Gewandung. Aber all dies Lob klingt gezwungen gegenüber der Bewunderung, die er den Werken der modernen Kunst zollt. »Findet man nicht,« so ruft er enthusiastisch aus, »in den Compositionen der berühmtesten modernen Sculptoren eine Mannigfaltigkeit, Ideenverbindung, welche den Charakter einer geistreichen Erfindung bilden; eine Treue der Auffassung, Klarheit, Decenz und glückliche Wahl, welche ein historisches Ereigniss adeln? Vereinigen die Schätze ihres Genies nicht einen glänzenden Enthusiasmus, eine verständige Oekonomie, Mannigfaltigkeit der Gruppen, des Ausdrucks, der Contraste, der Effecte, eine liebliche Harmonie, eine kundige Ausführung, aus der das Schön-Malerische (Beau-Pittoresque) hervorgeht; eine Neuheit der Gedanken, interessante Eigenart, wunderbare Beredsamkeit, welche durch das Organ des Meissels zu den Augen des Kenners die Sprache der Poesie spricht; endlich erhabene Ideen, edle Empfindungen, prächtige Schauspiele, die in den Geist und bis auf den Grund des Herzens die Eindrücke des Höchsten führen?« — Echter Rococostil! — Nach ihm liegt das Ideal der Kunst in der effectvollen Wirkung der Contraste, durch welche ein möglichst malerisches Ganze erzielt wird. Von der Auffassung der antiken Kunst im Sinne Winckelmann's hat Dandré-Bardon noch keine Ahnung. Ihm ist Bernini der glänzendste Meister aller Zeiten, dem gegenüber Michelangelo nur eine flüchtige Erwähnung findet. Diese Werthschätzung der Kunst war damals noch die herrschende. In ganz demselben Sinne spricht sich z. B. Blondel in seiner Architecture française aus[18]), die kurz vorher erschienen war (1852—1856). Auch die zur Prüfung des Werkes von Dandré-Bardon von Seiten der Akademie beauftragte Commission berichtete, »dass sie mit

[17]) Paris 1762, 2 vol. in 8°.

[18]) T. I, p. 18.

Vergnügen die von der Akademie angenommenen Principien in diesem Werke entwickelt gefunden« hätte [19]).

Trotz der Werthschätzung Bernini'scher Kunst klingt bereits der immer mächtiger werdende Einfluss der Antike durch die Worte des Schriftstellers hindurch. Er sieht sich gezwungen, dieselbe als gleichberechtigt neben die moderne Kunst zu stellen. Schon in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts zeigt sich eine neue Begeisterung für die Antike, die zunächst von litterarischen Kreisen ausgeht. Man beschäftigt sich in den Salons mit der Interpretation lateinischer Schriftsteller, der Abbé Olivet bereitet eine neue Ausgabe der Tusculanen mit erklärenden Anmerkungen vor, kurz die Antike wird Modesache [20]). Mächtig gefördert wird diese Bewegung durch die neuen Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji und durch den sich daran schliessenden Handel mit Antiquitäten. Graf Caylus legt mit dem lebhaftesten Eifer eine Sammlung derselben an und bemüht sich, die Künstler auf antike Stoffe zu führen. Seine Wirksamkeit bleibt nicht ohne Erfolg. An Stelle der Fêtes champêtres, dieser aus dem Leben herausgegriffenen Scenen, tritt wiederum die Mythologie als mannigfach variirtes Thema der Künstler. Die »Observations sur les antiquités d'Herculanum«, welche Cochin und Bellicourd 1745 veröffentlichten, forderten bald zur praktischen Nachahmung auf. Selbst Boucher, der in seinen Formen auf einem der Antike diametral entgegengesetzten Standpunkt steht, bereitet durch seine sehr häufig der antiken Mythologie entnommenen Vorwürfe die spätere classische Richtung vor.

Unter diesen Lehren Dandré-Bardon's und in dieser Strömung wuchs Houdon heran. Ein nicht minder eifriger Verehrer Bernini's war der eigentliche Lehrer des jungen Künstlers, Michel-Ange Slodtz, in dessen Atelier er die Marmortechnik erlernte [21]). René Michel Slodtz oder Michel-Ange, wie ihn seine Zeitgenossen schmeichelnd nannten, war noch mehr berninisch als Bernini selber. Er hat das Streben nach malerischer Wirkung bis zur äussersten Consequenz durchgeführt. Seine Figuren sind alle in der lebhaftesten Bewegung, ohne dass irgend ein Grund dazu vorhanden wäre. Nur eine Gabe besass er, die ihn vor seinen Zeitgenossen Bouchardon, Lemoyne, Pigalle,

---

[19]) Registres de l'Académie, 1761, 6 oct.

[20]) Goncourt, Portraits intimes du XVIIIe siècle.

[21]) Mit Unrecht gelten allgemein Pigalle und Lemoyne als Houdon's Lehrer. Von diesen wurde er nur theoretisch unterrichtet, wie alle übrigen Schüler der Akademie. Die eigentliche Praxis erlernte er bei Michel-Ange Slodtz, als dessen Schüler er sowohl im Brevet von 1764 (s. unten Anm. 26) genannt wird, wie im Livret des Salons von 1796 sich selbst bezeichnet. — Auch ein anderer Bruder Houdon's war unter Slodtz thätig, aber als Employé in den Menus-Plaisirs, deren Vorsteher Slodtz auch war. Diesem — und nicht unserem Bidhauer Jean Antoine, wie Jal in seinem Dictionnaire und Andere nach ihm fälschlich angenommen haben — vermachte Michel-Ange Slodtz in seinem Testamente 800 Livres. Denn er spricht ausdrücklich von einem Houdon »qui travalloit . . . en architecture«. Ueber diesen in den Menus-Plaisirs beschäftigten Houdon habe ich bereits vorhin gesprochen.

Coustou auszeichnete, nämlich die Fähigkeit, seinen Porträts eine ungewöhnliche Lebendigkeit und Wahrheit zu verleihen. Man betrachte nur den Kopf des Cardinals Languet de Gergy auf seinem Grabdenkmal in St. Sulpice zu Paris und man wird in das Lob Diderot's über den lebendigen Ausdruck [22]) mit einstimmen. Es ist keine Frage, dass nach dieser Richtung Slodtz vortheilhaft auf den jungen Houdon eingewirkt hat, dessen sprechende Porträts einst so berühmt werden sollten.

Als Houdon in die Ecole des Élèves protégés eintrat, waren dort bereits Clodion, ein Schüler Sigisbert Adam's, und Monnot, Schüler Vassé's, zwei Bildhauer, von denen der erste seiner ganzen Anlage nach mehr dem Geschmack der vorangegangenen Zeit zuneigte, während der zweite den strengen Formen der classischen Periode zustrebte. Hatte er mit diesen zusammen — und den Malern, die ebenfalls drei an der Zahl waren, da der Kreis der Mitglieder auf sechs beschränkt war — dem theoretischen Unterrichte Dandré Bardon's beigewohnt, so begaben sie sich in den grossen Saal, wo sie unter der Aufsicht eines Professors, der gleichfalls mit seiner Arbeit beschäftigt war, die dort aufgestellten Statuen copirten. Diese waren theils Nachbildungen antiker Werke, die Franz I. und Ludwig XIV. einst hatten anfertigen lassen, wie vom Farnesischen Herkules, Apollo, Gladiatoren, Laokoon, der medicäischen Venus, der Flora u. a., theils auch Originalwerke der modernen Kunst, wie die vier Karyatiden von Jean Gougeon, ein marmornes Bas-relief von Puget, ein h. Franciscus von Germain Pilon, ein Christ von Sarazin [23]).

Es folgten dann ferner die Stunden, in denen die Élèves protégés über Perspective und Anatomie unterrichtet wurden. Seit einiger Zeit waren gerade diese so lange vernachlässigten Studien mit Eifer wieder aufgenommen worden. Schon Bouchardon hatte eine Muskelfigur (Écorché) ausgeführt, die noch heute erhalten und im anatomischen Museum des Jardin des Plantes in Paris aufgestellt ist, und eine Anzahl anatomischer Zeichnungen herausgegeben unter dem Titel: L'anatomie nécessaire pour l'usage du dessin. Auch Caylus interessirte sich lebhaft für die Anatomie und hielt in der Akademie Vorträge über die Wichtigkeit derselben. Im Jahre 1764 setzte er sogar einen Preis aus für die beste Studie eines »Skelettes, die in eine interessante Position wie die des Gladiatoren zu setzen sei« [24]). Massé ferner, ein königlicher Rath, schrieb eine Abhandlung »über die Nothwendigkeit, die Antike und Anatomie zu studieren«, die ebenfalls in der Akademie vorgelesen wurde [25]). Welchen directen Einfluss diese Richtung auf die künstlerische Entwicklung Houdon's ausgeübt hat, werden wir in Kurzem sehen.

Gegen Ende 1764 waren die drei Jahre, welche er auf der École des Élèves protégés zubringen musste, abgelaufen und er bekam nun, gemäss

[22]) Grimm et Diderot, Correspondance littéraire.

[23]) Die Angabe dieser in der Salle de l'Académie aufgestellten Werke entnehme ich einem Manuscript der Bibliothèque nationale in Paris (Fonds fr. 12,359, p. 66), zwischen 1760 und 1768 verfasst.

[24]) Registres de l'Académie, 1764, 28 avril.

[25]) Ebenda 1762, 4 déc.

eines Brevets vom 19. August 1764, die Anweisung, sich nach Rom zu begeben [26]). Zur Deckung seiner Reisekosten erhielt er eine Gratification von 300 Livres [27]). Am 11. November 1764 traf er in der ewigen Stadt ein [28]), wo er seine alten Studienfreunde Clodion und Monot wieder fand. Unter den Bildhauern, die später als er dort ankamen, lernte er noch Boizot, Boucher und Bovais kennen [29]). Der Director der im Palast Mancini eingerichteten Académie de France war seit dem Tode de Troy's (1752) Charles Natoire. Wer diese Persönlichkeit näher kennen lernen will, muss die in den Archives nationales aufbewahrte Correspondenz zwischen ihm und Vandières und später Marigny lesen. Wir erkennen in ihm den gutmüthigen Pedanten, der die kleinen Fehler der ihm Anvertrauten bemerkt und die grossen nicht sehen will. Stets ist er bereit, für seine Schüler eine Gunst bei Marigny zu erwirken, sei es nun, dass es sich um eine Verlängerung der Pension oder um die Erlaubniss, eine Reise zu machen, handelt; es ist rührend zu sehen, wie er trotz aller Weigerung des Directeur général immer wieder mit seinen Bitten kommt. Um die Studien der Schüler kümmert er sich dagegen weniger und er wird deshalb von Marigny wiederholt getadelt.

Houdon hat also volle Freiheit, sich nach seinem Belieben zu beschäftigen. Glücklicherweise besitzen wir einen — wenn auch nur leider im Auszuge mitgetheilten [30]) — vom 7. Januar 1767 datirten Brief, aus dem wir Einiges über seine Studien erfahren. Er ist sehr fleissig. »Wenn ich nichts Tüchtiges leiste,« so ruft er aus, »so brauche ich mir wenigstens keinen Vorwurf zu machen!« Wie wir es nach dem Unterricht Dandré-Bardon's und Slodtz's erwarten konnten, finden wir ihn mit Bernini beschäftigt. Er hat die Absicht, den Brunnen auf der Piazza Navona ganz oder theilweise zu copiren. Um diesen Plan zu Stande zu bringen, hat er für eine Zeichnung einen Marmorblock von grünem Porphyr eingetauscht. Die Figuren will er in Metall

---

[26]) Archives nat. O'1094, p. 211. »Nous Marquis de Marigny .... sur les témoignages favorables qui nous ont été rendus de la bonne conduite du S. Jean Antoine Houdon, né à Paris (sic!) âgé de vingt trois ans et de ses heureuses dispositions dans l'art de la sculpture qu'il a étudié sous M. Slodtz, Sculpteur du Roy, qu' à l'École des Élèves protégés par sa Majesté sous M. Vanloo Gouverneur de lad. École« .... »l'avons choisy et nommé pour remplir une des places d'Élève Sculpteur de l'Académie de Rome, sous la conduite et discipline de M. Natoire« ... A Versailles le 19 août 1764.

[27]) Archives nationales O'1934, 1764, 17 août. — Au Sr Houdon. Gratification à lui accordée en considération des frais de voyage qu'il va faire pour se rendre à l'Académie de Rome en sa qualité d'Élève sculpteur Pensionnaire du Roy — de 300 Livre.

[28]) Archives nationales O'1935.

[29]) Archives nationales, ib. — Boizot ist am 8. Nov. 1765, Boucher am 2. Juni 1767, Bovais am 19. Dec. 1767 angekommen; Clodion bereits am 25. Dec. 1762, und Monnot am 10. Dec. 1763.

[30]) Von Délerot und L., p. 14. — Die von diesem im Auszuge mitgetheilten Briefe sind leider nicht mehr auffindbar; s. Guiffrey, Les Caffiéri, p. 242. Anm. 1.

ausführen. »Credo che questo farebbe un bel modeletto!«[31]) ruft er schliesslich ganz begeistert aus.

Wichtiger aber als diese Arbeiten sind seine anatomischen Studien. Angeregt, wie wir sahen, durch die Akademie in Paris, setzte er dieselben auch in Rom fort[32]). Nach langer, sorgfältiger Beobachtung schuf er endlich eine Muskelfigur, entsprechend der einst von Bouchardon angefertigten. Er hatte die lebensgrosse Figur in eine Position gestellt, in der sie den rechten Arm ausstreckte[33]); sie diente ihm als Studie für einen Johannes den Täufer, dessen Statue ihm von dem Procureur général der Karthäuser in Rom übertragen war. Diese im Anfang des Jahres 1767 vollendete Muskelfigur machte Houdon's Namen in weiteren Kreisen bekannt. Es galt, wie Lalande berichtet, allgemein als ein Meisterwerk. Natoire schreibt darüber an Marigny am 11. Febr. 1767 folgenden Bericht, den ich wegen seiner Wichtigkeit im Originale mittheile[34]): ».... le Sr. Oudon, Sculpteur, a fait dernierement avec beaucoup de succes une Etude d'Anatomie que tous les connoisseurs dans ce genre trouvent fort bien . elle luy doit servir a sa Statue de St. jean batiste pour l'eglise des Chartreux, en la metant ensuitte dans le caractere qu'il convient a cette figure. il la fait mouler actuelement pour en tirer un peu de profit; il n'y a point d'ecole de dessain ou ce squelette ne soit de grand avantage pour l'etude des jeunes gens, elle est de grandeur naturelle; je luy ay meme fait esperer Monsieur que vous ne trouverés pas hor de place quil en restat un platre dans l'academie quil en tira un petit honnoraire pour ce refaire en partie des frais du mouleur, jattendray la dessus votre permission ...«[35]). Marigny gestattete in seinem Antwortschreiben (vom 9. April 1767) auf diesen Brief, dass Gipsabgüsse von dieser Figur gemacht würden, dass einer davon in der Akademie zum Studium für die jungen Schüler bliebe[36]) und dass man dem Künstler die Auslagen für den Guss zurückerstattete[37]). Houdon war sehr erfreut über diese Zustimmung von Seiten Marigny's und gleich nach Empfang dieser Nachricht auf das Land gereist[38]), um dort während der heissen Jahreszeit von der vorangegangenen Anstrengung auszuruhen.

---

[31]) Délerot bemerkt bei diesen Worten, dass Houdon auf italienisch mit Caffiéri correspondirte. Diese Nachricht ist jedenfalls mit Vorsicht aufzunehmen, s. Guiffrey a. a. O.

[32]) Mit Unrecht vermuthen de Montaiglon und D., dass er durch italienische Vorbilder dazu angeregt wurde.

[33]) Lalande, Voyage en Italie, Vol. VI, p. 248.

[34]) Archiv. nat. O'1914. — Ich behalte die Orthographie Natoire's bei.

[35]) Es ist höchst eigenthümlich, dass Houdon in seinem vom 7. Januar 1767 datirten Briefe gar nicht von diesen Arbeiten spricht; wenigstens erwähnen Délerot u. L. nichts davon.

[36]) Dieselbe befindet sich noch heute in dem Gipsmuseum der französischen Akademie zu Rom (Villa Medici).

[37]) Brief vom 9. April 1767. — Archives nat. O'1941.

[38]) Arch. nat. O'1941. Brief Natoire's an Marigny vom 6. Mai 1767. Monsieur, Par votre lettre du 9 avril, par laquelle vous consentes que le Sr Oudon,

Der in Rom für die Antike herrschenden Begeisterung konnte sich der junge Künstler nicht entziehen. So sehen wir ihn eifrig die Werke der Antike copiren, wie z. B. die eines Kentauren. Diese soll früher (1818) im Musée de Luxembourg gewesen sein, ist jetzt aber nicht mehr dort [39]). Ferner entstehen in Rom die Figur einer Pandora, die er später im Salon von 1777 ausstellt, und zwei Büsten im Genre der Antike. An den letzteren rühmte man die Reinheit der Form und die Schönheit des Charakters [40]). Im Museum zu Gotha befindet sich die Büste eines jungen Mädchens (aus Gips), in dessen Typus offenbar Classicität angestrebt wird, vermischt mit einem leisen porträtartigen Anflug. Es ist dies sicher ein Jugendwerk des Künstlers, vielleicht ein Abguss von einer der genannten Büsten.

Houdon hatte das Glück, seine Studien in der Anatomie und nach der Antike praktisch in selbstständigen Werken verwerthen zu können. Schon in der Mitte des Jahres 1766 hatte er den Auftrag erhalten, zwei Statuen für die Karthäuserkirche (S. Maria degli Angeli) in Rom anzufertigen. Ich theile den hierauf bezüglichen Brief Natoire's an Marigny wiederum ausführlich mit, soweit derselbe auf Houdon Bezug hat [41]): ». . . Un de nos Sculpteurs nomé Oudon a entrepris de faire deux Statues pour leglise des chartreux de Rome, le Pere Procureur General francois de cette maison, connoissan ce jeune artiste, me parla de son projet et du dessain quel avoit de ce servir du S. Oudon, j'approuvay beaucoup son ideé en l'assurent du merite du sujet dont il fesoit choix, de sorte que le jeune sculpteur a mis la main a loeuvre et a fait un tres bon modelle, quil execute actuelement en grand. je crois que cette occasion lui sera dun tres grand avantage pour son avancement, l'une de ses figures represante St. Bruno, fondateur de cet ordre et l'autre St. Jean Baptiste leurs Patron . . . a Rome ce 16 juillet 1766.« Ueber die Statue Johannes des Täufers ist bis jetzt nichts Näheres bekannt gewesen. Einzelne Biographen haben aus Unkenntniss einen St. Jean-de-Latran daraus gemacht und lassen ihn sich in einer Kirche gleichen Namens befinden [42]). Lalande erwähnt in seiner Voyage

---

Sculpteur, laisse a lacademie un platre de lanatomie quil a fait pour le St. Jean Baptiste destiné pour les Charteux; ce jeune artiste est tres sensible a votre approbation; vous voules en meme tems quil en tire un petit proffit pour le dedommager des frais du mouleur quil a ete obligé de faire ce que jexeculeray des quil cera de retour de la campagne etant party dabor apres votre lettre reçue . . . .

[39]) Nach dem Catalogue du Musée de Luxembourg de 1818, Nr. 18. Un Centaure, copie faite à Rome. Der Katalog ist auf der Bibliothèque nationale nicht mehr vorhanden; aber die Nachricht unterliegt keinem Zweifel, da sie von de Montaiglon und Dupl. gegeben wird, die in solchen Angaben stets exact sind.

[40]) Cat. des ventes. — 1791, Nr. 363 (Bibl. nat.) »Deux bustes coiffés et ajustés dans le genre de l'antique exécutés par cet habile arstiste (Houdon), en Italie. La pureté de leur forme et la beauté de leur caractère rendent ces deux morceaux intéressants. Ils sont placés sur piédouche et double socle de Marbre de différentes sortes. H. 16 pouces; L. 7 pouces.«

[41]) Arch. nat. O'1941.

[42]) Délerot et L., p. 23, A. 2. Fournier in der Encyclopédie du XIX[e] siècle, 3[e] éd., Vol. 12, 422; Encyclopédie nationale, Paris 1853 (Houzé et Barré), s. v. Houdon.

en Italie[43]) bei der Beschreibung der Karthäuserkirche die Statuen eines St. Bruno und St. Jean, ohne den Künstler zu nennen; vielleicht sind dies die beiden Statuen Houdon's.

Sehr bekannt und berühmt ist die Statue des h. Bruno. Interessant ist es, diesem Werke die Arbeit Michel-Ange Slodtz' gegenüberzustellen, der für die Peterskirche ebenfalls einen heiligen Bruno seiner Zeit ausgeführt hatte. Für Houdon war diese Aufgabe, die ihn mit seinem Lehrer in die Schranken rief, die Meisterprobe. Sehen wir, wie er dieselbe bestanden hat. Slodtz hat für seine Darstellung den Moment gewählt, wo der Heilige die ihm von einem Engel dargebotene Mitra zurückweist[44]). Der Geist, der Körper, die Gewandung, alles ist in der lebhaftesten Aufregung. Allein diese Unruhe ist allzu gewaltsam, zu gesucht und ohne genügende Motivirung. Wenn es die Absicht des Künstlers war, die Demuth in dieser Gestalt zu charakterisiren, so ist ihm dies entschieden misslungen.

Eingehüllt in seinem weiten Mönchsgewande, das in wuchtigen Falten zur Erde fällt, die Arme über der Brust gekreuzt, das kahle Haupt demuthsvoll geneigt, so steht der h. Bruno Houdon's da[45]). Die natürliche Einfachheit verleiht dem Werke eine edle Grösse. Der Schüler hat die Bahnen seines Meisters verlassen und ist zur Natur und Antike zurückgekehrt.

Diese Schöpfung verfehlte ihre Wirkung nicht. Schon Cicognara[46]), der die französische Plastik vom classischen Standpunkt aus beurtheilend hart angriff, bezeichnete dies Werk als »un indizio che l'arte andauasi avvicinando adescir nuovamente, non dalla barbarie della prima ignoranza, ma della meno compatibile, cioè quella del gusto che era guasto e corotto«. Die Natürlichkeit des Ausdrucks, welcher das kalte Marmorantlitz belebt, soll Ganganelli, den späteren Papst Clemens XIV., zu dem Ausrufe hingerissen haben: »Wenn sein Orden ihm nicht verböte zu sprechen, so würde er sprechen«[47]). Auch Canova, Quatremère de Quincy und Clarac haben mit Begeisterung die Ausführung und Auffassung dieses Werkes gelobt[48]).

De Montaiglon und D. (I, 165) sprechen mit Rücksicht auf eine Nachricht Lalandes von einem St. Jean de Baptiste in der Karthäuserkirche und mit Rücksicht auf den Nekrolog H. in der Revue encyclopédique von einem St. Jean de Latran, indem sie zum Schluss sagen: Wir wissen nichts über diese beiden Statuen; es ist möglich, dass es eine Verwechslung mit dem h. Bruno ist.

[43]) T. IV, p. 304.

[44]) Abg. bei Cicognara, Storia della scult., Tav. VII. — Die Statue befindet sich in einer Nische an einem der Kuppelpfeiler der Kirche und ist gezeichnet: MIC. ANG. SLODTZ. PARISINVS. F. 1744.

[45]) Abg. bei Cicognara a. a. O. — Photographie bei R. Mancioni, Cat. 1885, Nr. 366. — Eine kleine Nachbildung in Gips, von Houdon selbst ausgeführt, befindet sich im Museum zu Gotha.

[46]) Storia d. scult. T. VI, p. 316.

[47]) Notiz im Verkaufskatalog von 1828. — Ebenso La Pandore 1828, 30 juillet (Gez. J.)

[48]) La Pandore, 1828, 30 juillet. — Quatremère de Quincy, Recueil historique etc. p. 302. — Clarac, Musée de sculpt., T. V, p. 336.

Die oben erwähnte Notiz Lalande's führte bereits auf die Vermuthung, dass die nach dem Briefe Natoire's im Modell ausgeführte Statue Johannes d. T. ebenfalls in Santa Maria degli Angeli befindlich sei. In der That steht dort, gerade gegenüber dem h. Bruno, eine solche Statue, zwar nicht in Marmor, sondern nur in Gips ausgeführt. Es ist nicht schwer, dies Werk an seiner technischen Ausführung als Arbeit Houdon's zu erkennen; zweifellos wird dies aber dadurch, dass im Museum von Gotha, wo sich eine grössere Anzahl von Werken unseres Künstlers in Gips befindet, ein Abguss von dem Kopfe Johannes d. T. existirt. Der Prediger weist mit der Rechten gen Himmel, während seinem geöffneten Munde begeistert die Worte entströmen. Sein Gewand ist vom Winde nach hinten zurückgetrieben, nur die Lenden und einen Theil des linken Armes bedeckend. Der nackte Körper ist von edler Durchbildung, am herrlichsten aber der Kopf mit seinem begeisterten Ausdruck. Ein Streben nach Effect ist allerdings nicht zu verkennen, aber dieser streift doch nur die Grenze der Manier.

Mit der Vollendung dieser beiden Werke, des h. Bruno und Johannes d. T., ist die Lehrzeit Houdon's abgelaufen. Gegen Ende des Jahres 1768 verlässt er nach einem vierjährigen Aufenthalte Rom [49]) und kehrt nach Paris zurück.

[49]) Am 10. April 1768 befindet sich sein Name noch unter den Pensionären in Rom (Arch. nat. O'1935), aber am 25. Januar 1769 nicht mehr (O'1941). Die Biographen lassen Houdon 7 oder gar 10 Jahre in Rom verweilen. Nach dem Gesagten brauche ich hierauf nicht weiter einzugehen.

Die goldene Pforte zu Freiberg.

Von **O. Fischer.**

Unter dem Namen der goldenen Pforte ist ein romanisches Prachtportal an dem spätgothischen Dome St. Marien zu Freiberg im sächsischen Erzgebirge als eins der vorzüglichsten Werke mittelalterlicher Sculptur bekannt. Unbekannt ist der Meister des allgemein dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zugeschriebenen Werkes und streitig die Bedeutung seiner figürlichen Darstellungen.

Die weit ausladende Portalöffnung ist auf jeder Seite mit fünf reich verzierten Säulen geschmückt. Zwischen diesen, in den ausgekehlten Ecken der abgetreppten Seitenwände auf kleineren Säulchen stehen je vier Statuen fast von Lebensgrösse. Ueber dem von den Säulen getragenen Blättergesims »kreisen«, auf phantastischen Gestalten ruhend, den Säulen entsprechende und den Schäften derselben gleich oder ähnlich gegliederte Stäbe. Die den Statuen der Wandlaibungen entsprechenden Zwischenräume zwischen diesen Stäben sind mit figürlichen Darstellungen ausgefüllt und zeigen von aussen nach innen folgende Scenen: Die Auferstehung der Todten; den h. Geist als Taube und zu beiden Seiten sitzende nimbirte Gestalten, deren eine durch zwei Schlüssel als der Apostel Petrus kenntlich gemacht ist und welche daher sicher die Apostel vorstellen; das Christkind, umgeben von Patriarchen, und endlich Gott Vater, umgeben von Engeln. Zwei mächtige Löwen schauen als Wächter des Heiligthums von dem ersten Säulenpaare herab, zwei kleinere ruhen auf der den Thürsturz tragenden Auskragung. Im Bogenfelde erblickt man die gekrönte Jungfrau mit dem Christuskinde auf dem Schosse; zu ihrer Rechten die anbetenden drei Könige, zur Linken den Engel Gabriel und Joseph.

Dass ein solches Kunstwerk einen bestimmten heilsgeschichtlichen Gedanken zur Darstellung bringe, ist von vornherein höchst wahrscheinlich und wird auch durch die Beispiele grosser gothischer Domportale, wie der von Strassburg, Freiburg, Amiens, Chartres und anderer bestätigt, welche in ihrem plastischen Schmucke Analogien zur goldenen Pforte darbieten. Die Erklärungen der letzteren einigen sich denn auch in der Hervorhebung eines heilsgeschichtlichen Inhalts des Dargestellten, gehen aber in der näheren Bestimmung der vorgestellten Momente aus einander. Abgesehen von älteren Erklärern

hat zuerst A. Springer unser Monument als Darstellung eines bestimmten zusammenhängenden heilsgeschichtlichen Gedankenkreises aufgefasst. In seiner Abhandlung »Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter« (Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Leipzig, Hirzel 1880) weist er nach, dass Predigten und Hymnen vorzügliche Hilfsmittel zum Verständniss mittelalterlicher Kunstdarstellungen sind und verwendet als besonderes Beispiel für seine allgemeinen Ausführungen die goldene Pforte. Hauptsächlich verweist er auf den süddeutschen Mönch Honorius Augustodunensis, welcher zur Zeit Kaiser Heinrich's IV. (1106—1125) zahlreiche Schriften verfasste, unter denen ein von dem späteren Mittelalter vielbenutztes homiletisches Hilfsbuch unter dem Titel »Speculum ecclesiae« am meisten bekannt ist, und auf die Hymnen de dedicatione ecclesiae. Mit Rücksicht auf diese litterarischen Denkmäler erklärt er die zur Linken David's stehende Königin wohl mit Recht für Bathseba, den Mann zur Rechten David's mit Schnaase für den Evangelisten Johannes, und sieht in dem Ganzen ein »Hochzeitsbild«. »Alle acht Statuen der goldenen Pforte,« sagt er (S. 37), »finden in den Vorstellungen, welche der mittelalterliche Glaube an die Hochzeit Christi mit der Kirche knüpfte, und welche die Sequenzen de dedicatione ecclesiae poetisch und schwungvoll verkörperten, ihre vollständige Erklärung. Immer sind es Beziehungen zum »sponsus«, welche die einzelnen Gestalten verbinden und ihre Gegenwart bei der Hochzeit Christi rechtfertigen.« — »Sie wurzeln (S. 40) in der Vorstellung, dass Christus sich, von zahlreichen Hochzeitszeugen geleitet, mit der Kirche vermählte; sie feiern die Maria, als die an die Stelle der Kirche getretene Braut, und preisen den himmlischen Bräutigam des jüngsten Tages.« Dass sämmtliche Personen, welche nach der obigen Ausführung in den Sculpturen der goldenen Pforte dargestellt sind, als Hochzeitszeugen Christi in den Sequenzen auf das Kirchweihfest vorkommen, wird genau nachgewiesen.

Bei aller Hochachtung vor den trefflichen Ausführungen des hochverdienten Gelehrten sei es gestattet, denselben einen anderen Erklärungsversuch der goldenen Pforte an die Seite zu setzen, welcher ebenfalls wesentlich auf den von Springer hervorgehobenen Quellen beruht. Wir erblicken mit Springer den Mittelpunkt der Darstellung in der im Bogenfelde dargestellten Jungfrau, möchten sie aber in Rücksicht auf die Entstehungszeit des Monumentes und die damals blühende Marienverehrung nicht mit ihm lediglich als eine Personification der Kirche ansehen, sondern annehmen, dass sie um ihrer selbst willen dargestellt sei. Ein Gesammtblick auf das Monument zeigt uns Maria gleichsam als den Mittelpunkt des ganzen Himmelreiches, umgeben von der Trinität, von Engeln, Aposteln, Heiligen, Propheten und Patriarchen, und das entspricht ganz der Anschauung jener Zeit von ihrer universalen Stellung im göttlichen Heilsplane. Zu diesem Bilde passen als Unterschrift die Worte Bernhard's von Clairvaux, der einmal sagt: »Maria ist Allen Alles geworden, damit von ihrer Fülle Alle etwas empfangen möchten: der Gefangene Erlösung, der Kranke Heilung, der Traurige Tröstung, der Sünder Vergebung, der Gerechte Gnade, der Engel Freude, endlich die ganze Dreieinigkeit Dank,

der Sohn des Fleisches Gestalt, damit Niemand sei, der sich vor ihrer Wärme verbergen könne. Mit Recht also schauen auf Maria als auf einen Mittelpunkt Alle, die im Himmel wohnen und die in der Hölle sind; die uns vorangegangen sind, wir, die wir sind und die uns folgen werden; Kindeskinder und deren Nachkommen [1]).« Was der Lehrer und Prophet seines Jahrhunderts mit solchen Worten, das Nämliche etwa sagt die goldene Pforte mit ihren Bildern.

Sonst, in den Zeiten der romanischen Kunst, hatte an gleicher Stelle, im Bogenfelde des Kirchenportals, gewöhnlich ein ernstes Salvatorbild gethront, etwa von den vier Evangelisten oder ihren Zeichen umgeben, und an die kirchliche Symbolik erinnernd, nach welcher die Kirchenthür Christus, als den Eingang in das Himmelreich, bedeutet. Hier erscheint nicht mehr der verherrlichte Erlöser, sondern der Jesusknabe auf dem Schoosse seiner Mutter. Dies bezeichnet den Uebergang zu jener Anschauung, welche in Maria die Vermittlerin zwischen Christus und den Christen sieht und das Heil der Menschen ganz von ihrer Mitwirkung abhängig macht. Diese Bedeutung der Jungfrau ist an den grossen gothischen Portalen nicht selten zum Ausdruck gebracht worden. Der die beiden Thüröffnungen trennende Mittelpfosten ist häufig mit einer Marienstatue geschmückt, und die Seitenwände haben auf Maria bezügliche Darstellungen in Statuen und kleinen Reliefs. Bisweilen werden die Portale auch als Frauenthür, Porche de la mère de Dieu und ähnlich bezeichnet. Mit diesen Portalen ist das von Freiberg zu vergleichen, wenn auch hier an dem Mittelpfosten keine Madonna steht, sondern nur das Relief des Bogenfeldes dieselbe gewissermaassen vertritt. Wie man die ganze Bedeutung Christi auf Maria übertrug, so wurde sie an seiner Stelle als die Thür dargestellt, durch welche man in die Kirche, die Gemeinschaft der Genossen des Himmelreiches, gelangt. Eine solche Anschauung war längst durch die Exegese vorbereitet worden. Ezechiel 44, 1—2, heisst es nach der Vulgata: »Und er wendete mich zu dem Wege des Thores des äusseren Heiligthums, welches nach Osten schaute und verschlossen war. Und der Herr sprach zu mir: Dieses Thor wird verschlossen sein, es wird nicht geöffnet werden und kein Mann wird durch dasselbe hindurchgehen, weil der Herr, der Gott Israel hineingegangen ist, und es wird dem Fürsten verschlossen sein.« Dies Wort von dem verschlossenen Thor des Tempels, durch welches kein Mann hindurchgehen sollte, wurde in der kirchlichen Schriftauslegung schon von Alters her als eine Weissagung auf die Geburt Christi von der Jungfrau aufgefasst, und das entsprechende Bild im Mittelalter ebenso gern von den darstellenden Künstlern als von den Predigern, Dichtern und in der Liturgie angewendet. Zahlreiche zu Gebote stehende Beispiele übergehen wir, um kurz zu sein.

Dem ganzen Mittelalter war die Bezeichnung der Mutter Jesu als einer Thür geläufig; dem Gedankenkreise der Zeit angemessen und allgemein verständlich war es also auch, wenn der Künstler dieser Bezeichnung plastische

[1]) Scoci sermones de sanctis, Nro. 36, De annuntiatione B. M. V.

Gestalt gab. Gewöhnlich wird nun Maria zwar desswegen eine Thür genannt, weil Gott durch sie zu den Menschen kam, indem er seinen Sohn von ihr geboren werden liess, und damit den Menschen die Seligkeit, das Paradies eröffnete. Aber eine sehr nahe liegende und selbstverständliche Ergänzung dieser Anschauung lässt sie auch von Seiten der Menschen, welche durch sie zu Gott kommen, eine Thür sein. Als solche ist sie hier dargestellt, damit, wie wir Bernhard von Clairvaux sagen hörten, von ihrer Fülle Alle etwas empfangen. Maria soll in ihrer umfassenden Bedeutung für das Heil der Menschen als die Mittlerin dargestellt werden, durch welche Alle, Hohe und Niedrige, Menschen und Engel, wie man berühmte, am Himmelreiche Theil haben. Die goldene Pforte ist somit ein Lied von Stein zum Preise der »reinsten Frouwen«.

Wie ist nun das Lob der Jungfrau von dem Künstler im Einzelnen ausgedrückt worden?

Zwischen den Archivolten sehen wir zuvörderst, wie allgemein dafür gehalten wird, Repräsentanten der himmlischen Hierarchie, um Maria die Himmelskönigin, versammelt.

An den Seiten dürften wir im Gegensatze dazu die Verherrlichung Mariä durch die Kirche auf Erden erwarten. Es ist darauf zu achten, dass die dargestellten Personen, wie sie einander gegenüberstehen, paarweise zusammengehören. Dies fällt auf den ersten Blick ins Auge, wenn wir an zweiter Stelle ein Frauenpaar und an der dritten ein Königspaar erblicken.

Ein zusammengehörendes Paar bilden die beiden ersten Bildsäulen. Wir erblicken zur Rechten einen Greis mit langem, wallendem Barte. Ueber einem bis auf die Füsse reichenden Untergewande trägt er ein kurzes, etwa knielanges Oberkleid mit weiten Aermeln, das Haupt hat eine kappenartige Bedeckung, mit der Rechten trägt er einen Krug, die Linke hält einen Blätter tragenden Stab. Es ist, nach der allgemeinen Meinung, der Hohepriester Aaron mit seinen herkömmlichen Attributen, dem Mannakruge und der blühenden Ruthe. Ihm gegenüber auf der linken Seite steht ein bartloser, jugendlicher Mann in einem von der Kleidung aller übrigen Statuen ganz verschiedenen Costüme. Sein nur halblanges Untergewand ist durch einen Gürtel zusammengehalten und lässt, mit der rechten Hand über dem rechten Schenkel etwas aufgerafft, die mit eng anschliessenden Beinkleidern und Stiefeln bekleideten Beine sehen. Um die Schultern ist ein halblanger Mantel geworfen, dessen rechter Zipfel nach vorn über den rechten Arm geschlagen ist; auf dem Kopfe scheint er eine Pelzmütze zu tragen. Die linke Hand hält eine Schriftrolle, während der rechte Fuss eine sehr graziöse, fast tänzelnde Bewegung nach vorne macht. Allgemein gilt diese Gestalt für den Propheten Daniel, der von mittelalterlichen Künstlern gern in fremdartiger Kleidung dargestellt wird.

Beide, Aaron wie Daniel, sind gebräuchliche Marientypen, und zwar Aaron in der zweifachen Beziehung, welche durch den Mannakrug und die grünende Ruthe angedeutet wird. Zum Gedächtniss daran, dass die Kinder Israel während ihres Zuges durch die Wüste mit Manna gespeist worden waren, liess Moses durch Aaron nach Exod. 16, 33 einen Krug mit dieser

Speise füllen und aufbewahren. Das Manna, das vom Himmel gekommene Brot, ward aber (nach einer Zusammenstellung von Exod. 16, 15 mit Joh. 6, 31 ff.) als ein Typus des Brotes im Abendmahl und somit Christi selbst angesehen. Wie nun jenes vorbildliche Manna in dem Kruge aufbewahrt wurde ohne zu verderben, so war Maria das Gefäss, in welchem Christus, die rechte Himmelsspeise, den Menschen dargereicht wurde. Desswegen ist der Mannakrug, nach Hebr. 2, 4, als »goldene Gelte« (urna aurea) aufgefasst, eines der häufigsten Sinnbilder der Jungfrau und Aaron, der Träger dieses Kruges, ein Typus Mariä. In diesem Sinne heisst es in dem Marientropus des Hermann v. Reichenau: »Durch sie (Maria) wird den wahren Israeliten, des wahren Abrahams Söhnen, zu ihrer Verwunderung das wahre Manna, welches dem Moses nur ein Vorbild darstellte, nunmehr unverhüllt zu schauen gegeben.«

Noch bedeutsamer als der Mannakrug ist die grünende Ruthe Aaron's, überhaupt ein sehr beliebtes Mariensymbol des ganzen Mittelalters, welches an dem Wortspiel virgo-virga sehr viel Geschmack gefunden zu haben scheint. Nach Num. 17 befahl Gott dem Moses, zwölf mit den Namen der einzelnen Stämme Israels beschriebene Stecken — doch sollte auf dem Stabe des Stammes Levi der Name Aarons stehen — in die Stiftshütte zu legen. Dann sollte durch das Ergrünen des mit seinem Namen beschriebenen Stabes der zum Priesterthum auserkorene Stamm bezeichnet werden. Als Moses der Vorschrift nachgekommen war, fand man am folgenden Morgen den Stab Aarons grünend und in Blüthe aufgegangen und Mandeln tragend (Num. 17, 8). Wegen ihres Blühens und Grünens ausserhalb des natürlichen Zusammenhanges galt diese Ruthe Aarons als ein typisches Vorbild der Jungfrau, genauer der wunderbaren Geburt Christi von ihr. Doch ward bei solcher Deutung die Ruthe Aarons stillschweigend mit der »Ruthe aus dem Stamm Jesse« vertauscht, von welcher Jes. 11, 1 die Rede ist. Zu dieser Stelle bemerkt schon Hieronymus: »Wir wollen unter der Ruthe aus dem Stamme Jesse die heilige Maria verstehen, welche mit keinem Stamme zusammenhing.« Diese Deutung finden wir bei Nicolaus de Lyra weiter ausgeführt mit den Worten der Erklärung zur nämlichen Stelle: »Aufgehen wird eine Ruthe, das ist die Jungfrau Maria, welche eine Ruthe genannt wird, weil sie schlank an Anmuth und Demuth, biegsam an Frömmigkeit ist.« Auf Lyra fusst wiederum Pelbart von Temesvar, der in seinem Aureum rosarium (Hagenau 1504): »Wie am Baum das Reis des Zweiges ohne eigene Verderbniss Frucht bringt, so hat die heilige Jungfrau Maria, in ihrer Jungfrauschaft unverdorben bleibend, Christum geboren, wie ein Reis schlank an Armuth, biegsam an Frömmigkeit.« Diese frühen und späten Zeugnisse in ihrem Zusammenhange zeigen, wie Maria von dem gesammten Mittelalter mit jenem Reis und dem Stabe Aarons verglichen wird. Entsprechende Ausdrücke finden wir auch in der kirchlichen Poesie. So heisst es in einem Hymnus auf den Tag Mariä Reinigung (Concentu parili etc.): »Aarons dürre Ruthe, die durch ihre Blüthe berühmt ward, ist ein Sinnbild Deiner, Maria, die du ohne Mannessamen in deinem Sohne erblühtest.«

Die typische Bedeutung Daniel's gründet sich auf die Erzählung von dem Traume des Königs Nebukadnezar, welche im zweiten Capitel des Buches

Daniel erzählt wird. Nebukadnezar hatte einen merkwürdigen Traum gehabt, denselben aber beim Erwachen vergessen. Da liess er alle Chaldäer rufen, dass sie ihm den Traum in Erinnerung brächten und zugleich deuteten. Dies konnte aber Niemand als Daniel. »Du König,« sprach dieser, »sahest, und siehe, ein sehr gross und hoch Bild stand gegen dir, das war schrecklich anzusehen. Desselbigen Bildes Haupt war von feinem Golde, seine Brust und Arme waren von Silber, sein Bauch und Lenden waren von Erz; seine Schenkel waren von Eisen, seine Füsse waren einestheils Eisen und einestheils Thon. Solches sahest du, bis dass ein Stein herabgerissen ward ohne Hände, der schlug das Bild an seine Füsse, die Eisen und Thon waren, und zermalmte sie. Da wurden mit einander zermalmet das Eisen, Thon, Erz, Silber und Gold, und wurden wie Spreu auf der Sommertenne und der Wind verwehte sie, dass man sie nirgends finden konnte. Der Stein aber, der das Bild schlug, ward ein grosser Berg, dass er die ganze Welt füllete«. Unter dem Stein, welcher jenes Bild zertrümmerte, verstand die kirchliche Exegese Christus, und wenn man dieser Auslegung weiter nachging, so war der Berg, von welchem der Stein losgerissen ward, Maria. Auf das ausführlichste haben denn mittelalterliche Prediger Maria auch auf Grund anderer gepresster Schriftstellen mit einem solchen verglichen. Jener Stein war aber auf wunderbare Weise, nämlich ohne Hände, losgerissen worden und darin sah man eine Hindeutung auf die wunderbare Geburt Christi von der Jungfrau. So kam Daniel unter die Marientypen. Zur Illustration führen wir nur die Erklärung des Nikolaus de Lyra über Dan. 2, 34 an: »Hierin wird uns die Art und Weise angezeigt, wie Christus selbst kam, welcher von der Jungfrau geboren ist. Diese wird durch einen Berg bezeichnet wegen ihres hervorragenden Lebens. Von diesem Berge ward ein Stein abgerissen, d. h. Christus gebildet, welcher durch den Stein bezeichnet wird, wie aus dem Psalm hervorgeht: der Stein, welchen sie verworfen haben. Ohne Hände, das heisst ohne menschliches Wirken, nämlich durch des heiligen Geistes Kraft.« Der ohne Hände losgerissene Stein ist auch von der mittelalterlichen Kunst geradezu dargestellt worden, z. B. an der Marienthür der Kathedrale von Amiens, in Verbindung mit anderen gebräuchlichen Symbolen der Jungfräulichkeit Maria, dem Stabe Aaron's, dem Felle Gideon's und dem brennenden Busche Mosis. Aus dem Vorhergehenden ersehen wir nun, dass Aaron und Daniel in die gleiche typische Beziehung zur Maria gesetzt werden, dass sie nämlich beide Zeugen ihrer Jungfräulichkeit sind.

Das zweite Statuenpaar stellt offenbar Königinnen dar. Andere Merkmale einer genaueren Personalbestimmung sind nicht vorhanden, man muss sich also mit Conjecturen behelfen. Da nun die eine Königin neben Salomo steht, liegt es sehr nahe, in ihr die Königin von Saba zu sehen, welche von der mittelalterlichen Kunst in Gemeinschaft mit Salomo dargestellt wird. In der gegenüberstehenden Statue hat man die Sulamith des Hohenliedes oder die Ecclesia sehen wollen, welche beide als Personificationen der »Braut Christi« (sponsa) erscheinen, beide Erklärungen sind also nur unwesentlich von einander verschieden. Wir stimmen keiner von beiden zu, weil wir an unserem Monu-

mente unter den in Rede stehenden acht Statuen übrigens nur historische Personen finden, und erkennen mit Springer in dieser Gestalt mit Rücksicht auf den daneben stehenden David Bathseba. Diese Deutung passt sehr gut in den Zusammenhang. Bathseba ist die Mutter Salomo's; Salomo ist ein vielgebrauchter Typus Christi, des verheissenen Davidssohnes, daher wird Bathseba dieses ihres Sohnes wegen zum Typus Mariä. Das Anstössige ihrer Geschichte verschwindet vor dem Glanze, den diese typische Bedeutung ihr verleiht. Honorius sagt ausdrücklich, dass sie die Natur der Kirche an sich trage, und in einer Sequenz wird Maria als die Mutter des wahren Salomo angeredet. Auch da steht also die Zusammenstellung mit Bathseba im Hintergrunde.

Die Königin von Saba wäre wohl schwerlich von der Kunst dargestellt worden, wenn sie nicht als Marientypus gegolten hätte. Die maassgebende Stellung für diese Auffassung scheint Matth. 12, 42 zu sein: »Die Königin von Austrien wird aufstehen zum Gericht mit jenem Geschlecht und wird es verdammen, weil sie von den Enden der Erde kam, die Weisheit Salomo's zu hören.« Dieser Spruch bezieht sich auf die Erzählung des Alten Testaments (I. Reg. 10, 1. I. Paral. 9, 1), nach welcher die Königin von Arabien kam, den Salomo mit Räthseln zu versuchen. Und da sie zu Salomo hineinkam, sagte sie ihm Alles, was sie sich vorgenommen hatte, und Salomo sagte ihr wiederum Alles, was sie fragte. Nachdem sie sich nun von der Vorzüglichkeit aller Einrichtungen Salomo's überzeugt hatte, pries sie Salomo's Weisheit und Herrlichkeit und beschenkte ihn mit Gold, Gewürz und Edelsteinen. Der König hingegen gab ihr Alles, was sie begehrte und bat. Aus dieser Erzählung griff die überall Hindeutungen auf das Neue Testament suchende Speculation des Mittelalters den Umstand auf, dass Salomo sich so rückhaltslos der Königin von Saba offenbarte und sie hingegen sich demuthsvoll vor ihm beugte. In überreicher Ausbeutung Salomo's als Typus Christi und somit Gottes sah sie in der Königin von Saba ein Vorbild Mariä, welcher die göttliche Weisheit sich so besonders offenbarte und welche diese Offenbarung mit demüthigem Gehorsam aufnahm (Luc. 1, 38). Das »Lob Salomo's«, ein Gedicht aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, stellt auf Grund dieser Anschauung Salomo als ein Abbild Gottes und die Königin von Saba als Gottes Braut dar.

Wir erkennen also in Bathseba und der Königin von Saba ein zweites Paar von Marientypen, bemerken aber zugleich eine Verschiedenheit der typischen Beziehung von dem ersten Paare; denn beide Königinnen deuten nicht wie Daniel und Aaron auf die Jungfräulichkeit Mariä, sondern darauf hin, dass sie zur Mutter des Heilandes erkoren war.

Von dem dritten Statuenpaare fanden wir bereits Gelegenheit zu bemerken, dass es die Könige David und Salomo darstelle. Beide sind durch königliche Tracht und Insignien, den nach römischer Weise an der rechten Schulter zusammengehaltenen Königsmantel, Krone und Scepter, ausgezeichnet, David ausserdem noch durch eine Lyra besonders kenntlich gemacht. Zur Jungfrau stehen beide in mehrfachen Beziehungen. Von ihren prophetischen Worten wurde manches unmittelbar, anderes mittelbar auf Maria bezogen. Sodann sind beide ihre Vorfahren; Maria als die Ruthe aus dem Stamme Jesse

haben wir ja bereits kennen gelernt, Salomo insonderheit ist nicht nur Vorfahr, sondern zugleich Typus ihres Sohnes, und Maria wird daher als »Mutter und Tochter eines Königs« in einer Sequenz gepriesen. Die Herkunft Mariä von dem königlichen Stamme David's war dem Mittelalter sehr wichtig, denn sehr oft findet man dieselbe in Hymnen und Predigten erwähnt. Anreden wie: »Jungfrau, aus David's Stamm geboren«, sind nicht selten. Wegen dieser erlauchten Abstammung erscheint Maria als der Inbegriff der Tugenden ihrer Väter. »Du«, sagt eine Sequenz auf Mariä Geburt, »zeigst die frommen Sitten deiner Väter an dir, doch erhöhst du sie. In dir leuchtet die Weisheit deines Vaters Salomo.« In einer deutsch-lateinischen Mischpredigt des 13. Jahrhunderts wird Maria nach dem Texte Psalm 92, 2 als Gottes Thron gepriesen 1) wegen ihrer Erwählung vor der Welt, 2) wegen ihrer Begrüssung durch den Himmelsboten, 3) wegen ihrer königlichen Abkunft. Jene Voreltern gaben ihr ein angeborenes Recht auf Namen und Würde einer Königin, die man ihr so gern beilegte; sie waren Zeugen ihrer angestammten Hoheit und Herrlichkeit.

So finden wir denn auch bei diesem Statuenpaar Beziehungen auf Maria, jedoch andere, als uns vorhin begegnet sind.

Wenden wir uns zu dem vierten und letzten Statuenpaare, so erblicken wir zur Linken eine Gestalt, welche sich in ihrem pelzverbrämten Mantel und das Lamm Gottes tragend, klar als Johannes der Täufer zu erkennen gibt. Dieser ist als Vorläufer Jesu auch der Vorläufer Mariä, wie schon aus folgenden Worten Durand's hervorgeht: »Johannes war der Morgenstern, weil, wie der Morgenstern der Sonne, so er Christo voranging, denn er predigte ihn zuerst offen: Maria war das Morgenroth, die Geburt Christi der Sonnenaufgang« (Dur. Rationale lib. VII, De nat. B. M. V.). Diese Vergleichung Mariä mit einem dem Erscheinen Christi vorangehenden Morgenroth führt uns auf eine inhaltlich verwandte Stelle eines mittelalterlichen Gedichtes, welche geeignet ist, auf die besonderen Beziehungen hinzuführen, in welche der Täufer zu Maria gesetzt wird. In dem Hohenburger Marienliede, vermuthlich von der Aebtissin Richelint gedichtet (vgl. Scherer, Gesch. d. deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhundert. Strassburg 1875. S. 76, 77), wird Maria unter einem wundervollen Bilde dargestellt. Nach der langen Nacht, heisst es da, die zwischen dem Sündenfalle und Christi Geburt herrschte, und in welcher Johannes der Täufer der Tagesstern war, da war »unsere gnädige Frau« die Morgenröthe, in welcher die Sonne aufging. Und als Christus gemartert ward und gen Himmel fuhr, da ging die Sonne unter; es blieb aber noch eine Weile die Abendröthe und der Vollmondschein, das war wieder Maria. Das Morgenroth war auch das Abendroth, denn sie blieb nach Christi Himmelfahrt zurück und tröstete die Traurigen. Wir sehen hier das Amt des Trösters, welches eigentlich dem heil. Geiste zukommt, Maria zugeschrieben. Wie ist das möglich? Maria wird von der Kirchenlehre als in ganz besonderem Grade mit dem heil. Geiste begabt bezeichnet. Man überlieferte, sie sei am Pfingstfeste unter den Jüngern gewesen und habe mit ihnen den heil. Geist kraft eines besonderen göttlichen Privilegiums empfangen. Ferner war sie bei der Verkündigung

mit demselben Geiste begabt worden, denn der Engel hatte ihr ja verheissen: »der heil. Geist wird über dich kommen.« Endlich wurde gelehrt, dass Maria schon im Mutterleibe den heil. Geist empfangen habe; so sagte schon Paschasius Radbertus. In Bezug auf diese letztere Auszeichnung steht ihr aber Johannes der Täufer ebenbürtig zur Seite; von ihm wird das Nämliche ausgesagt. So berichtet uns Durand, wo er von dem Feste des Täufers spricht, dass dieses Fest aus vier Gründen gefeiert werde; der vierte seiner Gründe ist der, dass Johannes schon im Mutterleibe geheiligt worden sei. Hören wir dazu Durand's Namensvetter, den Scholastiker Durand von St. Pourçau (Comm. in Sentt. lib. III. dict. 3, qu. 2): »Es lässt sich denken,« sagt dieser, »dass jenes Gnadenvorrecht, welches nach der Schrift Etlichen verliehen war, der heil. Jungfrau, welche den Eingeborenen vom Vater voller Gnade und Wahrheit gebar, nicht versagt gewesen sei. Es war aber nach der Schrift die Heiligung im Mutterleibe vor der Geburt aus dem Mutterleibe etlichen Heiligen verliehen, nämlich dem Jeremias, wie es heisst, Jeremias 1: ehe du aus dem Mutterleibe hervorgingest, habe ich dich geheiligt, und Johannes dem Täufer, von welchem der Engel sagt Luc. 1: er wird mit dem heil. Geiste erfüllt werden noch von seiner Mutter Leibe an. Desshalb wird es für selbstverständlich gehalten, dass die heil. Jungfrau geheiligt worden sei, bevor sie von Mutterleibe geboren wurde.«

Die enge Beziehung zwischen dem Täufer und der Jungfrau geht aus dem Angeführten klar hervor, und ebenso wie den oben besprochenen Personen hat diese Verbindung mit Maria unseres Dafürhaltens dem Täufer seinen Platz an der goldenen Pforte gegeben.

Die noch übrige achte Statue stellt einen jungen Mann barhaupt im Mantel mit ausgezacktem Ueberschlagkragen dar, wie solcher der französischen Mode der Entstehungszeit des Monumentes entsprechen mag. Der Gegenstand, welchen er in der Hand trägt, ist nicht deutlich zu erkennen; es ist wohl eine Schriftrolle oder ein Buch. Für wen haben wir den Mann zu halten? Die Erklärer lassen uns vornehmlich die Wahl zwischen dem Evangelisten Johannes und dem Propheten Nahum. Dem Ersteren würde das Aussehen der dargestellten Person ebenso wie die Zusammenstellung mit Johannes dem Täufer wohl entsprechen. Schon der gleiche Name gab den mittelalterlichen Theologen Veranlassung, beide Johannes mit einander zu vergleichen und darüber zu disputiren, welcher von ihnen der grössere wäre. Auch sagte die Tradition, der Evangelist sei am Geburtstage des Täufers gestorben. Ebenso lässt sich der Evangelist leicht zu Maria in Beziehung setzen; er war ja der jungfräuliche unter den Aposteln und von Jesu selbst an dessen Mutter gewiesen. Alle diese Erwägungen können uns aber nicht zwingen, hier den Evangelisten zu erkennen. Am meisten hält uns der Umstand davon ab, dass die auffindbaren Beziehungen ihn nicht mit der Jungfrau und seinem Namensgenossen zugleich verbinden, wie wir nach dem bisherigen Gange unserer Untersuchung erwarten mussten.

Wir sahen oben die Jungfrau theilnehmend an dem dem heil. Geiste zukommenden Trösteramte. Wie sie dem göttlichen Wesen überhaupt möglichst

nahe gerückt wurde, so stellte man sie gerade als die »Trösterin« (consolatrix) neben den »Tröster«. »Komm, berühmte Trösterin,« singt eine Sequenz, welche eigens als eine »Sequenz auf die Jungfrau Maria auf den Pfingsttag« bezeichnet wird und dadurch die Zusammenstellung der Jungfrau mit dem heil. Geiste deutlich erkennen lässt. Ein deutscher Dichter singt: »Hilf mir, frouwe, so diu sêle von mir scheide, so cum mir ze trôste (Wackernagel, Lesebuch, S. 440).« Auch hier wird auf Maria die Tröstung am Lebensende übertragen, welche eigentlich dem heil. Geiste zukommt. Erinnern wir uns nur, wie die alte Pfingstleise sagt: »Nu bitten wir den heiligen Geist um den rechten Glauben allermeist, dass er uns behüte an unserem Ende, wenn wir heimfahren aus diesem Elende.« Auch Walther von der Vogelweide sagt in seinem Marienleich: »Du sende uns trôst von himel her.«

Zu diesem der Jungfrau zugeschriebenen Trösteramte passt es, wenn wir in der achten Statue den Propheten Nahum erkennen. Dieser wurde wegen seines Namens schon von Hieronymus als der »Tröster des Erdkreises« (consolator orbis) bezeichnet, welche Benennung sich durch das Mittelalter nachweislich fortgepflanzt hat und hier wahrscheinlich die Veranlassung zur Darstellung des Propheten geworden ist. Auch die Art und Weise der Darstellung passt auf Nahum; er ist in fortschreitender Bewegung dargestellt, wie er in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt auch über Bergspitzen hinschreitend gemalt ist mit Rücksicht auf Nahum 1, 15. Endlich ergibt sich bei diesem Propheten eine mit Johannes dem Täufer parallele Beziehung auf Maria; beide deuten auf ihre besondere Begabung mit dem heil. Geiste hin. Bei Nahum ist diese Beziehung zwar etwas weit hergeholt und daher schwer zu erkennen; allein, es mag dem Künstler selbst schwer gewesen sein, eine in den Rahmen seiner gesammten Conception passende biblische Persönlichkeit ausfindig zu machen. Und was noch ganz besonders für diese Deutung spricht, ist, dass durch sie alle acht Statuen sich zur wohlgegliederten und geordneten Darstellung eines einheitlichen Gedankens zusammenfügen.

Welchen Gedanken wollte nun der Künstler durch die Zusammenstellung jener vier Typenpaare ausdrücken? Oben gab uns die Gesammtanordnung des Monumentes Veranlassung anzunehmen, dass durch die Seitenstatuen im Gegensatze zu den Darstellungen im Bogen die Verherrlichung Mariä durch die Kirche auf Erden versinnlicht werden solle. Diese Verherrlichung vollzieht die Kirche, sofern sie handelnd auftritt, in solenner Weise durch die Feier ihrer Marienfeste. Vernehmen wir nur, was der Liturgiker Durand (Rat. L. VII. De purif. B. M. V.) über die Bedeutung der hauptsächlichsten Marienfeste sagt: »Unter allen Heiligen nimmt die ruhmreiche Gottesmutter, allzeit Jungfrau Maria, den ersten Rang ein, sofern sie nämlich würdiger und erhabener ist, als alle Heiligen. Ihr zu Ehren begeht die Kirche in den vier Jahreszeiten vier feierliche Feste, nämlich die Verkündigung, Himmelfahrt, Geburt und Reinigung. Diese Feste aber werden gefeiert entsprechend den vier Segenswünschen, welche in dem Grusse (des Engels) an die Jungfrau selbst enthalten sind. Der erste lautet: Gegrüsset seist du Maria, voller Gnaden; er entspricht dem ersten Feste, nämlich der Verkündigung, da sie nämlich der Engel grüsste und sie, mit Gnade erfüllt, von

dem heil. Geiste empfing. Der zweite lautet: Der Herr ist mit dir; er entspricht der Himmelfahrt, sintemal sie in den Himmel aufgenommen ward, weil sie bei ihrem Herren, das heisst bei ihrem Sohne, wie dies der Herr ist, war, vorher hatte sie ihn nämlich nicht so offenbar als den Herren gesehen. Der dritte Gruss lautet: Gesegnet bist du unter den Weibern; er entspricht der Geburt, denn da ward sie als ein im Mutterleibe geheiligtes Weib geboren. Der vierte Segenswunsch lautet: Gesegnet ist die Frucht deines Leibes; er entspricht dem vierten Feste, nämlich der Reinigung; da brachte sie nämlich jene gesegnete Frucht im Tempel dar.« Die übrigen Marienfeste, deren Durand auch gedenkt, sind entweder nicht so wichtig wie diese oder damals nicht allgemein verbreitet. Aus Gründen, deren Erforschung uns fern liegt, hat Durand seine vier Marienfeste mit den Jahreszeiten in Parallele gesetzt, was der Wirklichkeit nicht genau entspricht. In den Lauf des Kirchenjahres fallen sie so, dass das vierte an die erste Stelle tritt: Reinigung, 2. Februar; Verkündigung, 25. März; Himmelfahrt, 15. August; Geburt, 8. September. Den vier Marienfesten in dieser Reihenfolge entsprechen nun die vier Statuenpaare an der goldenen Pforte; sie sind eine streng dem kirchlichen Gedankengange angeschlossene Verherrlichung der Jungfrau. Und wie nach Durand's Worten jene vier Feste dem Engelsgrusse entsprechen, so vereinigen sich unsere Statuen zu einer plastischen Darstellung des ältesten und verbreitetsten Marienlobes, des Ave Maria. Sei es gestattet, dies folgendermaassen näher zu begründen.

Bei der Besprechung des ersten Statuenpaares deuteten wir bereits an, dass die typische Bedeutung Aaron's und Daniel's sich auf die Jungfräulichkeit Mariä erstrecke. Diese ist es nun eben, welche an dem ersten der angeführten Marienfeste, dem der Reinigung, gefeiert wird, nicht etwa bloss die Thatsache, dass Maria in den Tempel kam, um das Reinigungsopfer darzubringen und ihren Sohn darzustellen. »Die heilige Jungfrau,« sagt Durand (l. c.), »obwohl sie der Reinigung nicht bedurfte, noch dem Gesetze der Reinigung unterworfen war, weil sie auf keine Weise unrein war, wollte dennoch nach der Vorschrift des Gesetzes handeln.« Weiter werden wir von demselben Gewährsmann berichtet, das Fest heisse auch Candelaria (Lichtmess) und es werde an demselben ein Procession gehalten, sowohl aus anderen Gründen, als auch, »um die Reinheit der Jungfrau anzuzeigen; damit nicht Jemand, der von ihrer Reinigung hört, glauben könne, sie habe der Reinigung bedurft. Wir tragen also,« fährt er fort, »brennende Lichter, gleich als wollte die Kirche durch diese Thatsache selbst sagen: heilige Jungfrau, du bedarfst der Reinigung nicht, nein, du bist lauter Licht, lauter Glanz.« Dieselbe Bedeutung des Festes wird auch in der entsprechenden Messliturgie hervorgehoben. In dieselbe finden wir die Sequenz Concentu parili aufgenommen, welche die Mutter des Herrn als »hochheiligen Leibes, sehr keusch an Sitten, die schönste von allen, die Jungfrau der Jungfrauen« anredet und spricht: »Du hast, unberührte Mutter, in den Tempel zur Reinigung den mit dir genommen, der als menschgeborener Gott dir die Ehre der Reinheit mehrte. Freue dich, heilige Maria; der Herz und Nieren erforscht, hat dich seiner eigenen Einwohnung einzig für würdig

befunden.« Nach diesen Anführungen bedarf es wohl kaum noch des weiteren Beweises, dass Aaron und Daniel auf das Fest der Reinigung Mariä hindeuten sollen.

Aehnlich verhält sich Bathseba mit der Königin von Saba zu dem Feste Mariä Verkündigung. Die typische Bedeutung beider Königinnen wies uns bereits auf den Vorzug Mariä hin, dass sie gewürdigt ward, des Heilands Mutter zu sein. Diese ihr zu Theil gewordene Gnade ward aber durch das Verkündigungsfest gefeiert. Denn bei dem Besuch des Engels wurde der Jungfrau nach mittelalterlicher Anschauung nicht nur die Geburt ihres Sohnes angezeigt, sondern sie wurde dadurch auch Mutter, wie schriftliche und bildliche Zeugnisse zur Genüge beweisen. Diesen beiden Ereignissen verdankte das Verkündigungsfest seine Entstehung. »Das Fest der Verkündigung,« sagt Durand (de annunt. B. M. V.), »besteht, weil der Engel ihr (der Jungfrau) gute Botschaft verkündigte und sie selbst den Heiland empfing.« Wenn demnach jene beiden Frauen gerade auf dasjenige hindeuten, was die Kirche veranlasste, das Verkündigungsfest zu feiern, wenn Maria durch des Engels Botschaft gerade dasjenige wurde, was jene beiden als Vorbilder anzeigen, nämlich »Gottes Braut«, »die Mutter des wahren Salomo«, so liegt es gewiss nahe, sie mit dem Verkündigungsfeste in Verbindung zu bringen.

Wesswegen David und Salomo dem Feste der Himmelfahrt Mariä entsprechen, ist nicht so leicht und einfach zu erkennen, wie die Beziehungen der besprochenen Personen zu den entsprechenden Marienfesten. Weil aber die bisher gefundenen Beziehungen so klar und deutlich waren, gehen wir getrost auf dem eingeschlagenen Wege weiter. Mariä Himmelfahrt feiert die höchste Erhöhung der Jungfrau, welche nach der Kirchenlehre darin bestand, dass sie sogleich nach ihrem Tode in den Himmel aufgenommen ward, ob nur der Seele, oder zugleich auch dem Leibe nach, darüber waren die Meinungen der Dogmatiker getheilt. Durch ihre Aufnahme (assumptio) in den Himmel wurde sie Himmelskönigin, denn man stellte sich vor, dass sie unmittelbar auf den Thron der göttlichen Majestät erhoben worden sei. Daher ist sie auch oft dargestellt zwischen dem gekrönten Gottvater und dem Sohne sitzend, welche ihr beide die himmlische Krone auf das Haupt setzen. Der himmlischen Herrlichkeit, welche Maria bei ihrer Himmelfahrt empfing, entsprechen nun diejenigen Personen, welche ihre irdische Hoheit anzeigen, also ihre gekrönten Vorfahren; die ihr beigelegte Würde der Himmelskönigin ist die Vollendung ihrer angeborenen königlichen Hoheit. Es würden hier diejenigen Schriftstellen anzuführen sein, in denen dem David und Salomo der Bestand ihres Königreichs zugesichert wird, z. B. 1. Reg. 7, 16, und deren Deutung auf das Messiasreich im mittelalterlichen Sinne die Beziehung auf die Jungfrau in sich schliesst. Christus ist es, in dessen Herrschaft der ewige Bestand des Stuhles David zur vollen Wahrheit wird, auf diesen Stuhl ist aber nicht nur Christus, sondern auch seine Mutter erhöht worden. Ausserdem ist anzuführen, dass Durand bei der Besprechung des Festes Mariä Himmelfahrt eine Stelle aus der Festepistel (Eccles. 24, 12) mit folgenden Worten hervorhebt: »Es folgt (im biblischen Texte): Und der mich geschaffen hat, ruhte in meinem Zelte, d. h. in meinem Leibe. Und weil Gott in dem Leibe der heiligen Jungfrau ruhte, darum gab

er ihr sein Zelt, nämlich den Himmel. Und wie sie dem Herrn einen grossen Thron bereitete, indem sie selber sagt: Meine Seele erhebet den Herrn, und 4. Reg., Cap. 10: Der König Salomo machte einen grossen Thron von Elfenbein, — so bereitete ihr der Herr einen grossen Thron, da er sie über die Engel erhöhte.« Wir ersehen aus den angeführten Worten, dass man in dem Spruche: »der mich geschaffen hat« u. s. w. eine Hindeutung auf das Verhältniss zu Gott-Vater und -Sohn fand. Gott der Vater ist der Schöpfer; Vater und Sohn sind aber eins, und der Sohn ruhte in Mariens Schooss. Da nun der Spruch der Epistel auf Mariä Himmelfahrt angehört, erkennen wir wohl, dass man an diesem Feste jenes zwiefachen Verhältnisses gedachte. Da ist nun wohl zu glauben, dass zur Veranschaulichung dieses Verhältnisses David und Salomo, Vater und Sohn herbeigezogen sind und auf die Himmelfahrt Mariä hinweisen sollen. Die Hauptperson, auf welcher der Vergleich beruht, ist dabei Salomo als Typus Christi. Wir ersehen ferner aus Durand's Worten, dass die Stelle 1. Reg. 10, 18: »Der König Salomo machte einen grossen Thron,« geradezu auf die Himmelfahrt Mariä bezogen wird, wo der wahre Salomo, Christus, seiner Mutter den himmlischen Thron bereitet. Als Beispiel aus der spätmittelalterlichen Ikonographie kann angeführt werden, dass auch in dem sogenannten Zinnaer Marienpsalter als alttestamentlicher Typus der Krönung Mariä Salomo dargestellt ist, der seine Mutter Bathseba zur Rechten sitzen lässt, nach 1. Reg. 2, 19 (Otte, D. H., Das neutestamentliche Bilderbuch des Herm. Nitzschewitz von 1489. Halle 1881). Wir glauben daher dem David und Salomo keinen Zwang anzuthun, wenn wir behaupten, dass Beide auf die Himmelfahrt Mariä hinweisen sollen.

Das vierte der in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehenden Feste, Mariä Geburt, wird gerade desswegen gefeiert, weil Maria als mit dem heil. Geiste von Mutterleibe an begabt gilt; denn nur von solchen Personen feiert die Kirche die Geburtsfeste, von anderen begeht sie die Todestage. Dies fanden wir bereits von Durand gesagt, und derselbe äussert auch an einem anderen Orte: »Das Fest der heiligen Maria, dass sie nämlich auf die Welt geboren ist, wird desswegen gefeiert, weil sie im Mutterleibe geheiligt worden ist.« Aus dem nämlichen Grunde feierte man aber auch die Geburt des Täufers, und wenn dieser als Marientypus auftritt, so muss man nothwendig an die beiden gemeinsame Auszeichnung und weiterhin an das Fest Mariä Geburt denken. Was den Propheten Nahum betrifft, so könnte man sagen, es sei nach Durand's oben citirter Ausführung ein anderer, etwa der auch vor der Geburt geheiligte Jeremias besser am Orte gewesen. Allein mit dem Künstler und seinen Gedanken können wir nicht rechten. Es scheint, als habe die Rücksicht auf die Begabung Mariä mit dem heil. Geiste vorwiegend gewaltet, und sei ihr als der Trösterin desshalb der Tröster des Erdkreises an die Seite gesetzt worden. Der etwas losere Zusammenhang Nahum's mit Maria bringt aber immer noch keine störende Disharmonie in die hier dargelegte Ordnung des Ganzen.

Bei der Conception des Monumentes hat auch wohl die symbolische Bedeutung der Vierzahl, der Zahl der Vollkommenheit, den Künstler mitbestimmt.

Zu den Statuen und ihrer Bedeutung steht endlich das figürliche Beiwerk, welches über und unter ihnen angebracht ist, in enger Beziehung. Ueber Daniel und Aaron erblickt man je ein Taubenpaar. Dies lässt an die Turteltauben denken, welche als Reinigungsopfer dargebracht werden (Luc. 2, 24); aber auch Maria selbst wird nach dem Hohenliede gern als Taube bezeichnet. Die beiden Menschenhäupter, welche über dem zweiten Paare hervorschauen, bezeichnen sicherlich Propheten, von denen auf die Darstellung bezügliche Weissagungen bekannt sind. Ueber David sehen wir einen Löwen, und werden dadurch an die Worte Konrad's von Würzburg erinnert, welcher in der »Goldenen Schmiede« die Jungfrau also anredet (v. 502 ff.): »Du bist des Löwen Mutter, der seine todten Jungen mit seiner lauten Stimme lebendig macht.« Dieser Dichter erklärt uns auch das Pantherhaupt über dem Propheten Nahum. Der Panther, so sagen die Bestiarien, strömt einen so süssen Geruch aus, dass alle Thiere des Waldes ihm nachlaufen. Desswegen ist er für Konrad ein Mariensymbol (Goldene Schmiede v. 602 ff.), denn manche Seele eilt »dem süssen Geruch ihrer Kleider« nach. Die Vergleichung beruht hier auf einer Erinnerung an Cant. 1, 3 (post te curremus in odorem unguentorum tuorum). Der Stier, wie wir solchen über dem Täufer hervorragen sehen, bezeichnet nach einer mittelalterlichen Anführung die Prediger, weil der Apostel Paulus das Wort des Gesetzes: Du sollst dem Stier, der da drischt, nicht das Maul verbinden, auf die Prediger anwendet.

Die zu den Füssen der Statuen befindlichen Darstellungen sind schon durch ihre Stellung als solche bezeichnet, welche die überwundene Macht des Bösen symbolisiren. Unter der Königin von Saba befindet sich ein Todtenkopf; er mag darauf hinweisen, dass Maria, das Gegenbild der Eva, den Tod besiegt und neues Leben in die Welt gebracht hat. Das Nämliche kann durch das Laub zu den Füssen der Bathseba gesagt sein. Der Tag der Verkündigung Mariä, auf welchen das entsprechende Statuenpaar sich bezieht, steht dem Frühlingsanfang sehr nahe. An diesen verlegt die Tradition die Erschaffung der Welt und das Laub, das Naturleben andeutend, kann auf die geistige Neuschöpfung hinweisen, welche der Mariensohn vollbrachte. Der Löwenkopf bei Daniel erinnert an die Geschichte von Daniel in der Löwengrube; die weibliche Gestalt bei Johannes ist möglicherweise Herodias.

Gegen unsere ganze Darstellung wird vielleicht der Vorwurf zu grosser Künstlichkeit erhoben; sie muss ihn hinnehmen, sie konnte ihn kaum vermeiden, denn sie versucht der mittelalterlichen Symbolik auf ihren vielfach gewundenen Wegen nachzugehen. Was ein solcher Tadel ihr Nachtheiliges anheften sollte, das hofft sie dadurch zu überwinden, dass sie sich als möglichst unmittelbar aus den geeignetsten Quellen, denen der Liturgie und Hymnologie geschöpft und dadurch überzeugend erweist.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Aus österreichischen Galerien.

Ein leider kurz bemessener Aufenthalt in Oesterreich hat mich mit einer Reihe werthvoller, bisher gar nicht oder wenig beachteter Gemälde bekannt gemacht, von denen ich hier wenigstens eine Anzahl interessanter Werke Rembrandt's hervorheben möchte.

Die Akademiegalerie in Budapest hatte mit der Galerie Esterházy eine ganze Reihe angeblicher Rembrandt's erworben, von denen die jetzige Galerie-direction nur zwei als solche anerkannt hat: den Philosophen am Arbeitstisch vom Jahre 1642, das späteste derartige Motiv von Rembrandt, und das Bildniss einer hässlichen jungen Frau. Schon nach dem Costüm müsste das letztere Bild in die letzten Lebensjahre von Rembrandt fallen, um 1665—1669. Ich gestehe, dass weder die Behandlung noch der kühle Ton der Färbung überzeugend für den Meister sprechen; man vergleiche die beiden Frauenbildnisse von 1666 in der Nationalgalerie zu London und in der Eremitage. Dagegen hat Director Karl von Pulszky kürzlich ein Gemälde erworben, das alle charakteristischen Züge eines echten Werkes aus Rembrandt's späterer Zeit (1652 bis 1659), trägt: die hl. Familie, welcher der Engel im Schlafe erscheint. Das Bild war bisher unbekannt; von mehreren Gemälden des gleichen Motivs, die in alten Auctionskatalogen vorkommen, ist es nicht festzustellen, ob gerade dieses Bild oder vielleicht das bekannte kleine Bild der Berliner Galerie (vom Jahre 1645) gemeint ist. Freilich haben einzelne Theile des Bildes gelitten, zum Glück aber mehr nebensächliche Theile, namentlich der Vordergrund mit dem Stroh und das blaue Kleid der Maria. Aber die Figuren des Joseph und des Engels sprechen ganz die grosse, energische Sprache des Meisters, und selbst die Nebensachen, wie die Köpfe der Thiere, sind mit wenigen Strichen meisterhaft hingesetzt. Meines Erachtens ist das Bild unter allen Gemälden der Galerie, die Rembrandt's Namen tragen, das bedeutendste.

Durch Karl v. Pulszky wurde ich auch auf ein interessantes Jugendwerk Rembrandt's aufmerksam gemacht, welches Graf Julius Andrássy besitzt, das Bildniss eines jungen Mannes, bezeichnet mit dem bekannten Monogramm

R. H. (zusammengezogen) f. 1631. Es gehört nicht zu den guten Gemälden dieser Zeit; die Behandlung ist stellenweise bis zur Rohheit flüchtig, und dabei lässt die Auffassung feine Empfindung vermissen. Der unerfreuliche Eindruck wird noch gesteigert durch die schlechte Erhaltung des Bildes. Wie mir Graf Andrássy mittheilte, erwarb er dasselbe in London.

Die einzige grössere Privatsammlung alter Bilder in Budapest, die des Herrn Präsident von Rath, enthält unter der stattlichen Reihe hervorragender holländischer Gemälde nicht weniger als drei echte Werke von Rembrandt. Erst in neuester Zeit erwarb der Besitzer die interessante »Landschaft mit dem Obelisken« aus der Sammlung Beurnonville. Mit den Landschaften in Braunschweig, Oldenburg und im Czartorisky-Museum zu Krakau bildet dieselbe einen interessanten Cyklus gleichzeitig entstandener landschaftlicher Schilderungen, auf die ich gleich bei Besprechung des letzten Bildes, des einzigen datirten, zurückkommen werde.

Die beiden anderen Bilder sind später entstanden, beide in den fünfziger Jahren; sie haben auch gegenständlich ein besonderes Interesse. Das eine derselben zeigt einen geschlachteten Ochsen, vor dem die abgezogene Haut liegt; wohl eine geistreiche Studie zu dem bekannten grösseren Bilde des gleichen Gegenstandes im Louvre, vom Jahre 1655. Wie sehr das malerische Motiv den Künstler reizte, beweist ein drittes Gemälde desselben Motivs und aus der gleichen Zeit im Museum zu Glasgow.

Das dritte Bild ist das Bildniss einer jungen Frau. Es ist nur untermalt und wirkt daher auf den ersten Anblick befremdend. Auch die Bezeichnung Rembandt (sic!) könnte anfangs glauben machen, dass wir es mit einer Copie oder Nachahmung zu thun hätten. Aber ein Nachahmer wäre gewiss achtsamer gewesen, zumal bei der Aufschrift des Namens, während für den Künstler selbst ein solches Vergessen bei der Bezeichnung eines nicht einmal ganz fertigen Bildes wohl erklärlich ist. Die freundlichen Züge des regelmässigen Gesichts sind die der Hendrikje Seghers; denn diese haben wir gewiss in dem um die Mitte der fünfziger Jahre so oft vom Maler benutzten Modell zu erkennen. Die junge Frau ist in halber Figur sitzend dargestellt; die Hände hat sie in die Aermel gelegt. Die Figur ist ganz prima in bräunlichen Tönen mit festen, grossen Pinselstrichen hingesetzt, eine Behandlung, welche — wie das Alter der Hendrikje — für die Entstehung um das Jahr 1655 spricht.

Auch in Krakau hatte ich die Freude, ein hervorragendes Bild Rembrandt's kennen zu lernen: die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter in dem nach verschiedener Richtung hin interessanten Museum Czartorisky. Das Bild trägt die Bezeichnung Rembrandt f. 1638. Da dasselbe, wie schon erwähnt, mit den Landschaften in Braunschweig, Oldenburg und bei Herrn v. Rath in Pest in Grösse, Motiv wie in Stimmung, Farbe und Behandlung ganz auffallend übereinstimmt, so ist durch jenes Datum die Zeit der Entstehung auch für die übrigen Bilder gesichert. Nach der fast monochromen Färbung und dem warmen braunen Ton hatte ich die beiden mir früher schon bekannten Bilder dieser Folge, diejenigen in Braunschweig und Oldenburg, bereits in meinen

»Studien« in diese Zeit (1640) gesetzt. Das Czartorisky'sche Bild ist durch die schlagende Beleuchtung und die sehr originelle Composition wohl das interessanteste der ganzen Folge; leider hat es sehr störende Retouchen im Himmel, in welchem ein ungeschickter Restaurator die durchgewachsenen Poren des Eichenholzes gedeckt hat.

Leider nur nach einer Copie kann ich hierüber eines der eigenartigsten und wohl auch eines der anziehendsten Gemälde Rembrandt's, das für Polen gemalt wurde und sich heute noch dort befindet, ein Urtheil fällen: das etwa halblebensgrosse Reiterporträt eines jungen polnischen Prinzen; ein hübscher junger Bursche, der in weissem, rothgefütterten Mantel auf seinem arabischen Schimmel quer durchs Bild trabt — nach der Copie zu urtheilen ein Bild von wunderbarer Farbenwirkung, etwa vom Jahre 1654. Es befindet sich in der Galerie des Grafen Tarnowsky in Tarnow.

In meinen »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« habe ich etwa 380 echte Gemälde Rembrandt's nachgewiesen; jetzt könnte ich die Zahl derselben schon auf mehr als 400 vermehren. Wir dürfen daher gewiss annehmen, dass noch etwa 450 Gemälde des grossen Künstlers auf uns gekommen sind.

Ein Besuch von Krakau, für das Studium unserer deutschen Bildhauer und Maler von so hohem Interesse, ist — worauf ich hier nur hinweisen will — auch für die grossen Italiener ausserordentlich lohnend: Raphael's unfertiges Jünglingsbildniss (um 1506), Leonardo's Bildniss einer Jungfrau mit einem Hermelin im Arm (Castitas), beide beim Fürsten Czartorisky, sowie die prächtigen Bilder vom alten Palma, Gio. Bellini, Giorgione, P. Bordone u. a. bei der Gräfin Potocka, bei welcher Professor Sokolowski die Freundlichkeit hatte, mich einzuführen, verdienen wahrlich in weitesten Kreisen bekannt zu werden. Hoffentlich entschliesst sich die Besitzerin der letztgenannten Gemälde zu einer photographischen Veröffentlichung dieser Perlen. *W. Bode.*

Das Museum und die Ausgrabungen auf Cypern seit 1878.

II.

Nun zu dem Museum, dessen Räumen, Sammlungen, der Art der Aufstellung der letzteren.

Eine kurze Uebersicht der Fundgegenstände, wie sie sich einem unbefangenen Besucher im Cyprus Museum darstellen, dürfte am schnellsten und klarsten auch dem Leser ein anschauliches Bild der Uebelstände und der Vorzüge der Sammlung geben.

Als ich die erste grosse Sammlung, die ich auf Kosten des Cyprus Museum ausgegraben hatte, nach Nicosia brachte, die Sammlung aus dem Apollon-Heiligthum (Temenos) von Voni, überwies man mir zwei Zimmer im Regierungsgebäude für Ausstellungsräume und bald darauf einen dritten als Magazin, Reinigungs- und Reparirungsraum. Letzterer, der dritte Raum, wurde mir aber nach wenigen Monaten wieder genommen, da man ihn

für die würdige Aufstellung der Schuhe und Uniformen der Polizeisoldaten nothwendiger brauchte. Für die Aufstellung der grossen Steinstatuen von Voni (bis zu 7½ Fuss hoch) war in den Zimmern von vornherein kein Platz und musste ich die Bildwerke in dem offenen Corridore lassen, der dem Publikum stets zugänglich ist. — Mehrere Male sind nun die Statuen der Reihe nach von ruchloser Hand bei Tag und Nacht verstümmelt worden. Nach der ersten Demolirung, die in der Nacht der Festnacht eines türkischen Heiligen erfolgt war (die Polizeiwache hat ihr Wachzimmer nur wenige Thüren weiter von den Museumsräumen), machte ich sofort die nöthigen Schritte und veranlasste eine Sitzung des Working Committee des Museums. Obwohl die deutlichen Anzeichen vorlagen, dass die türkischen fanatischen Polizeisoldaten höchst wahrscheinlich die Uebelthäter selbst gewesen sein mochten (wer hätte sonst in der Nacht eine nur mit starkem Geräusch vorzunehmende und leicht von der Wache wahrzunehmende Verstümmelung der grossen Statuen gewagt und wem wäre es, ohne entdeckt zu werden, gelungen?), geschah doch gar nichts, weder wurde eine Untersuchung eingeleitet, noch die Statuen entfernt. Die Fanatiker (nur solche waren die Uebelthäter) hatten hauptsächlich Stücke der rechten Arme, der rechten Hände und den Daumen der rechten Hand abgeschlagen. — In der Working-Committee-Sitzung waren sich alle Mitglieder darüber einig (die Mitglieder dieses privaten Comités waren der Chef-Ingenieur der Regierung, der Chefsekretär der Regierung, der Privatsekretär des General-Gouverneurs, ein Mitglied der Landeskammer und ich), dass die Statuen in einen verschlossenen Ort zu bringen seien, dass das Barbarismus sei, wenn man so was dulde. Man einigte sich beim General-Gouverneur, anzufragen, um die Bildwerke in einen eben damals disponiblen Raum der Regierung (der noch bis heute unbenutzt ist) provisorisch überzuführen.

Der General-Gouverneur aber, zugleich Präsident des Museums, verweigerte die Einwilligung.

Und so stehen die hochinteressanten Bildwerke, Statuen bis zu 7½ Fuss Höhe und anfänglich theilweise vortrefflich erhalten, noch bis heute in dem offenen Corridor und sind seit der ersten Schandthat von ruchloser Hand noch weiter verstümmelt worden.

Ein kurzer, leider unvollkommener Auszug aus meinem grossen Ausgrabungsberichte und Kataloge mit einer Reihe flüchtiger Federskizzen ist über diese dem Apollon geweihte Cultusstätte in den »Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes« Jahrg. 1884, pag. 127 u. fg. unter dem Titel: »Mittheilungen aus Cypern. III. Heiligthum des Apollon bei Voni« erschienen, auf welchen ich hiermit verweise.

Die Voni-Collection bildet den Grundstock des Cyprus Museum.

Wir haben es neben einer Reihe Inschriftssteine, meist Basen für Bildwerke, einem mit einer Inschrift versehenen Steinbecken (die Inschriften, soweit Weihinschriften, sind sämmtlich dem Apollon geweiht mit einer Ausnahme, einer Widmung an Artemis; eine andere grössere Inschrift bespricht drei Festkreise und deren Thieropfer), dann zwei kleinen Altären, hauptsächlich mit Statuen und Statuetten zu thun.

Die Bildwerke sind sämmtlich Weihgeschenke und wurden hauptsächlich im Tempelhofe, aber auch im Opferraume [5]), wo die Altäre standen, und sonst hier und da gefunden. Von einer glänzenden Tempelarchitektur keine Rede, die wenigen Säulenbasen und Säulentrommeln von kümmerlicher Arbeit und kleinen Dimensionen.

Die Weihgeschenke stellen theilweise den Gott dar, oder den Priester des Gottes, zuweilen den Priester in der Attitude des Gottes, oder Privatpersonen, die ihr Porträt weihten, oder endlich zu Dutzenden fabricirte Typen von Opfer darbringenden Personen.

Unter den Statuen von Lebensgrösse oder etwas über Lebensgrösse weisen Hirschkalb- oder Rehkalbträger (auf der linken Hand) auf Apollon und das berühmte Werk der Kanachos vom Didymaion bei Milet hin. Nur sind die Bilder hier bekleidet.

In mehreren grossen Statuen ist sicher eine Gottheit dargestellt und zwar eine merkwürdige Combination von Apollon und Zeus.

In unserem Heiligthume erscheint Apollon neben dem Beschützer der Thiere hauptsächlich als Reiniger mit dem Weihwasserwedel oder Lustrationsbüschel in der Hand, und dem entsprechend sein Priester. Bei den Combinationen Apollon und Zeus trägt die Rechte den Weihwedel, die Linke die Schriftrolle. In einem Falle sitzt auf dem linken Unterarme der junge Adler, in einem anderen auf der linken Hand dicht über der Schriftrolle oder einem Gegenstande, den man auch für den Donnerkeil halten könnte.

In einem dritten Falle, dem interessantesten, hält die linke Hand eine kleine, flatternde Nike. Diese letztere Statue ist die in technischer, künstlerischer und mythologischer Beziehung bedeutsamste der ganzen Sammlung. Man fühlt vortrefflich unter dem flatternden Gewande den Körper und dessen Bewegung. Vier Flügel sind eingeführt. Das Motiv ist der grossen Statue des Paeonios von Mende, dem Funde von Olympia, nachgeahmt und gibt den Schlüssel über die Streitfrage, wie die Nike die Arme hielt. Nach meinem Funde hier dürfte die Frage dahin zu lösen sein, dass nur eine Hand, die linke, das Gewand hielt, dass aber der andere Arm hoch gehoben und vorgestreckt war und irgend etwas hielt, den Sieger zu ehren, dem die Göttin huldigend entgegenschwebt.

---

[5]) Weil ältere Bildwerke roh zu Bausteinen zugehauen, zu einem Altarbau verwandt worden waren, weil daselbst eine spät-byzantinische Münze (freilich nahe der Oberfläche) gefunden worden war, hielt ich den antiken Altarraum früher für die Reste einer byzantinischen Capelle. Erst durch die Ausgrabung des Heiligthums zu Dali (1885), wo ein ganz entsprechender Grundriss mit Brandaltar von besserer Erhaltung ausgegraben wurde, war die richtige Feststellung möglich. Hatten einige Generationen ihre Weihgeschenke im Heiligthume oder Temenos aufgestellt, war der disponible Raum so vollgepfropft (man stellte die Bilder wie in einem Magazine oder dem kleinen Hofe eines viel beschäftigten handwerksmässig arbeitenden Bildhauers auf), dass man kurzen Process machte und die ältesten Weihgeschenke heraus warf und zu Bausteinen verwendete. Das habe ich jetzt bereits in drei Cultusstätten, eine dem Apollon, eine der Artemis, eine der Aphrodite geweiht, nachgewiesen.

Die beschriebene letztere Statue gehört auch dem Stil nach sicher ins 4. Jahrhundert und ist wie die übrigen Götterstatuen rein griechisch.

Imposant und von theilweiser vortrefflicher Erhaltung ist der Kopf der einen Statue mit dem Adler auf dem linken Unterarm. Ein jugendlicher stolzer Apollonkopf mit lang herabwallenden Haarlocken, um die Stirn ein Rand kleiner Locken mit Bohrlöchern zur Aufnahme von Metallschmuck. Im Haar zwei zusammengefügte Lorbeerkränze.

Grössere ältere phönizirende Bildwerke fand man nur wenige in guter Erhaltung. Die einzige, fast lebensgrosse Statue im Stile der kyprischen Mischkunst, kyprisch-hellenisirend-assyrisirend, stellt einen Priester mit langem Lockenbarte dar, unschön grinsend, in der herabhängenden Linken die Taube haltend. Die Figur stellt einen Apollonpriester dar; denn wenn ein Priester eine Taube hält, muss er nicht nothgedrungen ein Diener der Aphrodite sein.

Der Torso einer fast lebensgrossen kyprisch-ägyptisirenden Statue mit den Resten eines Lustrationszweiges in der Rechten, mit prononcirten Brüsten, ohne wirklich weiblich zu sein (mein Bericht in den Mittheilungen von Athen ist darin ungenau), wird durch ein von der linken Hand getragenes Täfelchen interessant, in welchem eine vierzeilige kyprisch-epichorische Weihinschrift eingegraben ist.

Unter den grossen späteren Weihbildsäulen, die bis in die römische Zeit hineinreichen und sämmtlich Gewandstatuen mit einer Fülle von Falten sind (keine Spur einer eigentlich nackten Figur), ist eine circa $7\frac{1}{2}$ engl. Fuss hohe bemerkenswerth, weil der Kopf verhältnissmässig sehr gut erhalten und im Stil, Ausdruck und den Zügen sowie zeitlich dem sogenannten Cicero-Typus zuzutheilen ist.

Unter den kleineren kyprisch-phönikisirenden Statuetten mit bald mehr prononcirtem ägyptisirenden, bald mehr assyrisirendem Einfluss zieht die Augen besonders ein lustig in der Procession einherschreitender Priester mit vorgestelltem rechten Fuss auf sich, der vergnügt grinst und links einen grossen Palmenzweig schultert. Er trägt nur ein langes Faltenhemd mit rothem Saum.

Von grässlichen Missverhältnissen sind einige der übertrieben lang gezogenen mehr ägyptisirenden Statuetten, darunter ein Bläser der Doppelflöte mit der Schallbinde.

Dr. Dümmler hat mich wiederum auf die Wichtigkeit der rein archaïsch-griechischen Bildwerke, auf welche ich, wie mein grosser Katalog besagt, schon früher selbst gekommen war, aufmerksam gemacht. So wurde unter den Funden von Voni ein fast lebensgrosser theilweise beschädigter, theilweise recht gut erhaltener Kopf entdeckt, der ganz und gar in die archaïsch-griechischen sogenannten Apollonköpfe einrangirt. Ausser dem Schnitt der Augen und des Mundes, der Art der Andeutung der Backenknochen, ist vor Allem die Behandlung des Haares am Hinterkopfe ganz im Sinne und Stile der archaïsch-griechischen Kunst.

Ein weiblicher Kopf rein griechisch-archaïschen Stiles wurde von mir 1885 im Temenos der Aphrodite zu Dali ausgegraben. Beide Köpfe ver-

dienen in Gyps abgegossen und in jedem Museum aufgestellt zu werden.

Die Voni-Collection ist im Cyprus Museum so schlecht aufgestellt, dass sie einen unendlich geringeren Eindruck macht, als sie verdient. Die kleinen Köpfe und Fragmente wurden, während ich auswärts mit Ausgrabungen beschäftigt war, von einem ganz unfähigen Menschen unter der Aufsicht des damaligen Sekretärs des Museums Lieutenant (jetzt Capitän) Sinclair auf kleine Gypsklötzchen geklebt, aber meist in ganz falscher Stellung. Ja ich fand selbst bei meiner Rückkehr in Nicosia fehlende Nasen- und Kinnstücke grosser Köpfe ausgeschmiert und einen Kopf auf einen falschen Rumpf gesetzt. Alles das hatte der Mann Lazari (derselbe, den ich im Repertorium als Diener Alex. P. di Cesnola's erwähnte) gethan. Ich hatte diese Schmierereien wieder zu entfernen. Ein anderes Mal überraschte ich Herrn Lieut. Sinclair, wie er mit einem Tischler der Ingenieure ein Loch in den Arm einer grossen Statue trieb, um einen Holzzapfen einzusetzen und den Adler anzufügen. Zum Glück aber passten die Bohrlöcher nicht aufeinander und ich war froh, dass ich den Adler los bekam, ehe er mit Cement in rein dilettantischer Weise befestigt war. Wir haben kein Geld, die grossen Statuen in einen gemietheten Raum einzuschliessen, also noch weniger Geld, die grossen Statuen richtig zusammenzusetzen. Viele der Statuen sind in Stücke zerbrochen und wäre hier und da ein vollkommenes oder theilweises Zusammensetzen möglich.

Ich verdanke es der Güte des ebenso liebenswürdigen wie tüchtigen Directors der Sculpturgalerie des Berliner Museums Prof. Dr. Conze, dass ich in den Reparirungsräumen des Berliner Museums Gelegenheit fand, einige Zeit angeleitet von den beiden begabten italienischen Bildhauern, praktisch das rationelle Zusammensetzen zerbrochener zusammengehöriger Stücke zu studiren und selbst zu arbeiten. Man war im Sommer vorigen Jahres gerade so recht mitten in den Arbeiten mit den Pergamon-Sculpturen.

Nur das allernothwendigste Handwerkszeug und Geräth, die Zusammensetzungen der Voni-Statuen richtig vornehmen zu können, ist unter 600 Mark nicht zu beschaffen. Ferner müsste man einen geschickten Menschen, am besten einen Italiener kommen lassen, der das Zusammensetzen, richtige Restauriren u. s. w. gründlich verstünde und sonst im Museum bei den Ausgrabungen zu verwerthen wäre.

Die Voni-Sculpturen sind vom kunstgeschichtlichen Standpunkte hochinteressant und gewinnen an Werth, seidem der Cesnola-Humbug immer offenbarer wird. Dr. F. Dümmler, der Cypern und seine Kunst an Ort und Stelle näher kennen gelernt hat, hat sich neuerdings veranlasst gefühlt, die Feder zu ergreifen und in einem langen Briefe an die in Limassol (Cypern) erscheinende englische Zeitung »The Cyprus Herald« die zwei grössten Fälschungen L. P. Cesnola's, den sogenannten Tempelschatz von Curium und den sogenannten Tempel der Aphrodite von Golgos oder Golgoi, in geziemender Weise zu beleuchten.

Der Kunstwerth kyprischer, rein griechischer Bildwerke reicht zwar nur höchst selten an gute griechische Originalwerke heran, obwohl auch wirklich

vortreffliche gute griechische Arbeiten vorkommen können. Die in die Wiener Antikensammlung der Hofmuseen durch meine Vermittelung gelangte Artemisgruppe aus Marmor, über deren hohen Kunstwerth (kurz nach Praxiteles) kein Zweifel mehr obwalten kann (meiner früher ausgesprochenen Werthschätzung dieser Artemisgruppe ist nach mehrfacher Polemik wieder zu ihrem Rechte verholfen), braucht heute nicht mehr nach Cypern im Alterthume importirt worden zu sein, sondern kann und ist sehr wahrscheinlich auf Cypern selbst gefertigt worden, seitdem ich in diesem Jahre bei dem Dorfe Polis tis Chrysoku (bei den antiken Stadtruinen von Arsinoe und Marion ganz im Westen der Insel) in Menge vorkommende grosse reingriechische Thonfiguren des 4. und 3. Jahrhunderts nachgewiesen habe. Diese Thonfiguren von wunderbarer Schönheit trotz ihrer theilweisen skizzenhaften Behandlung (oder besser gerade in Folge ihrer skizzenhaften von wahrem Künstlergenie nur flüchtig hingeworfenen Arbeit um so reizender und anziehender) können nur auf Cypern fabricirt worden sein

1) weil sie vermöge ihrer ganz aussergewöhnlichen Grösse (sitzende Figuren bis zu circa 80 Centimeter Höhe) einzig dastehen und nirgends anderswo in der Welt so vorkommen und

2) weil die Fundumstände, die mit den Statuen gemachten übrigen Funde einen Import ausschliessen.

Es sei hier gleich eingefügt, dass die bei Polis tis Chrysoku von mir auf meine Rechnung gefundenen Thonfiguren zur Hälfte demnächst ins Cyprus Museum wandern. Es sind sitzende, liegende und lagernde männliche und weibliche Gewandstatuetten. Die grösste von ihnen, eine weibliche Figur, welche bis auf wenige Fehlstellen zusammengesetzt werden konnte, mit vortrefflich erhaltenem Kopf, sitzt auf einem Stuhl, auf dessen Lehnen kleine reizende Klageweiber angebracht sind.

Der Hauptwerth der Voni-Sculpturen wie der kyprischen älteren Sculptur und Thonbildnerei liegt im Allgemeinen darin, dass sie uns immer mehr das bis jetzt noch trotz grosser Fortschritte dunkele Gebiet über die Anfänge der griechischen Kunst und die Entstehung der griechisch-archaiischen Kunst aufhellen. Wenn das griechisch-archaiische Lächeln nicht überhaupt auf der grossen Insel Kypros zuerst gebildet wurde, so gehört doch sicher Kypros zusammen mit Kleinasien zu dem Verbreitungskreise der Entstehung dieses Kunstschemas. Selbiges für assyrischen Ursprungs zu halten, wie es bis noch vor Kurzem allgemein geschah und theilweise noch geschieht, ist nicht länger haltbar [6]). Bei rein assyrischen Bildwerken kommt es nie vor und ebenso nie auf kyprischen, rein assyrisirenden, sondern erst dann, wenn rein griechische Elemente zu den übrigen vorangehenden hinzutreten. Von einer rein phönizisch-semitischen Kunst ist auf Kypros ebensowenig die Rede. Bereits haben Autoritäten wie Prof. Dr. A. Furtwängler die zuerst von mir angetretene Beweisführung als richtig anerkannt, dass nemlich der phönizi-

---

[6]) Siehe über das archaiische oder äginetische Lächeln auch Perrot und Chipiez III.

schen oder besser phönizisirenden Zeit gewisser Inseltheile eine grosse, weit über die Insel verbreitete vorphönizische Cultur vorangegangen ist. Selbige zählt nach Jahrhunderten, hat eine Menge verschiedener Phasen und erstreckt sich über ein Jahrtausend oder mehr.

Am Ende dieser vorphönikischen Zeit wird ein von Kleinasien kommendes Element rege, das nur ein arisches sein kann und das man kaum anders als griechisch nennen darf. In diese Zeit fällt die Einführung der mykenischen glanzthonigen Thongefässe nach Cypern. — Die nach Cypern dann von Kleinasien übersetzenden und sich in Menge ansiedelnden, Colonien gründenden, sogenannten Phönikier repräsentiren keinen reinen semitischen Stamm, sondern ein aus semitischen und arischen Elementen zusammengesetztes Mischvolk, da sie vorher auf Cypern fehlende heilige Symbole zum ersten Male einführen, welche absolut in Aegypten, Assyrien und Phönizien fehlen, als evident arischen Ursprungs und besonders in Kleinasien als früh heimisch erwiesen sind, die Hakenkreuze, von Max Müller (Oxford) für Indien Swastika und Sauastika genannt. In Cypern kommen und gehen diese Zeichen mit dem phönikischen Einfluss, mit den phönikischen Inschriften. Während diese Zeichen, ursprünglich heilige Symbole, auf Rhodos- und Melos- und Dipylon-Vasen umgeformt und zu reinen Decorationselementen herabsinken, kommen und gehen diese Zeichen auf Cypern in ihrer ursprünglichen Form und haben, wo immer sie auf der Insel auftreten, symbolische Bedeutung, ohne ihre theilweise gleichzeitige Benutzung zum Raumausfüllen auszuschliessen.

Die allerältesten bisher nachweisbaren Versuche figürlicher Darstellungen auf Kypros erscheinen auf Reliefvasen. Neben Halbmonden, Sonnen und Mondscheiben sind es Schlangen, dann Hirsche und Mufflons [7]), welche dargestellt werden. Nebenher laufen Steincylinder mit roh eingeritzten, ganz entsprechenden Darstellungen. Es ist dies die Zeit der Hittiten, die im zweiten Jahrtausend vor Christus den Vortrab bei dem grossen sich über Kleinasien nach Kypros ergiessenden assyro-babylonischen Eroberungszuge bilden.

Bald erscheinen auch mit dem sich steigernden altbabylonisch-archaischen Einflusse kleine brettförmige Götterbilder mit eingeritzten Augen und Ornamenten, die weibliche Gottheit allein oder eine männliche und weibliche Gottheit, zuweilen zu Gruppen auf Gefässen angebracht (so August 1885 von mir in der Nekropole Ag. Paraskevi bei Nicosia), darstellend.

Der Typus des Brettidols bildet sich weiter aus und an die Stelle der eingeritzten Ornamente treten in der Zeit der durch einen weiter entwickelten assyrischen (oder assyrisch-babylonischen) Einfluss eingeführten Farbe zu Decorationszwecken die aufgemalten Ornamente. Jetzt treten zum ersten Male daneben auf Cylindern Keilinschriften auf und damit wilde Thiere, wie Löwen und Dämonen mit Thierköpfen, aber nur auf Cylindern.

---

[7]) Prächtige Exemplare dafür bereits im Cyprus Museum, andere neuerdings (August 1885) ausgegraben.

Aus dem Brettidol wird nun weiter ein rohes Rundidol mit bald eingeritzten, bald aufgemalten, oder beides, eingeritzten und aufgemalten Ornamenten. Die früher eingeritzten oder roh aufgemalten Augensteine werden durch kleine aufgeklebte runde Scheiben, die Augenlider durch einen darum geführten Reliefring angedeutet.

Neben den Idolen treten nur noch Klageweiber, aber gar keine Genrefiguren auf, wohl aber Thierstatuetten, Vögel, Hirsche, Rinder. Wilde Thiere fehlen absolut, keine Spur eines Löwen, einer Sphinx in Statuetten- oder Vasenform.

Die Technik der kyprisch-phönikisirenden Thonfiguren, welche von Cesnola mit den präphönizischen Alterthümern zusammengeworfen wurden, ist von den hier erwähnten vorphönikischen Darstellungen und Techniken von Figuren grundverschieden.

Die rohen kyprisch-phönizisirenden Thonfiguren sind in Schneemannstechnik gearbeitet, d. h. die einzelnen Körpertheile und hervorragenden Ornamente, Bekleidungsstücke, beigegebene Symbole u. s. w. sind erst getrennt stückweise roh geformt und dann roh auf- und ineinander geklebt [8]).

Hier erscheinen zum ersten Male ägyptische Motive, wie z. B. Weiber, die Brodteig kneten und Mehl sieben [9]), und überhaupt Genrefiguren in Menge.

Die ersten Versuche, Bilder aus Stein auszuhauen, datiren für Cypern aus der Zeit des Psammetich, hauptsächlich aber aus der des Amasis.

Sämmtliche sicher nachweisbar ältere und älteste Steinfiguren verrathen auf Kypros ägyptischen Einfluss, führen zum ersten Male ägyptische Tracht (z. B. auch das ägyptische Kopftuch), ägyptischen Schmuck, ägyptische Symbole und Beigaben wie Uräusschlange und Lotusblume ein.

G. Perrot's versuchte Beweisführung (G. Perrot und Chipiez, Kunstgeschichte III. pag. 518 u. fg.).

Bei der kyprischen Steinbildnerei den assyrischen Einfluss dem ägyptischen zeitlich voranzustellen ist verfehlt. Denn wenn ein Stück roher wie ein anderes gearbeitet ist, ist damit doch lange nicht erwiesen, dass das rohere älter sei. — Oft lässt sich bei Imitation gerade das Gegentheil nachweisen. Nachahmungen ägyptischer Bildwerke sind ausnahmslos fader und minder scharf als die Originale. Die ganze assyrische Kunst ist weicher, aber auch flauer, als die ägyptische ausgeprägt. Um wie viel flauer und roher mussten die vom kyprischen Künstler nachgeahmten assyrischen Werke gegenüber den nachgeahmten ägyptischen ausfallen!

Die ältesten Steinbildwerke auf Cypern und im ägyptisirenden Style gearbeitet zeichnen sich gerade durch eine gewisse Schärfe und auch in Stellung, Motiv, Kleidung und Symbole, getreuere Nachahmung der ägyptischen Originale aus.

---

[8]) Viele der Thonfiguren aus den heiligen Hainen von Chytroi (beim heutigen Kytrea) und bei den Kupferminen von Soloi (beim heutigen Dorfe Katidata, im Thale genannt Soliäs), u. A. heute im Cyprus Museum, sind in dieser Technik gearbeitet.

[9]) Eine Thonfigurengruppe: ein Weib siebt Mehl, ein zweites knetet Teig, aus einem Grabe von Kurion, heute im Cyprus-Museum.

Wo immer die Steinbildnerei auf Kypros zuerst einsetzt in den Funden, welche durch die Hände früherer Ausgräber auf Cypern gingen, wie meinen Funden von Voni und Kythrea (Cytroi), Achna (wohl Stadtgebiet von Thronoi), Koschi (zwischen Larnaca und Nicosia), Dali (Idalion), Katidata (Soloi), überall erscheint zuerst der ägyptisirende Stil. Diese, wie viele andere Fragen lassen sich nur praktisch bei den Ausgrabungen durch die Fundumstände und nie in einem Museum oder in einer Studirstube lösen.

Sobald zugegeben werden muss, der ägyptische Einfluss bringt nach Cypern zur Zeit des Psammetich und Amasis die Steinbildnerei, wird auch die bisher angewandte Bezeichnung phöniko-ägyptisch für die Producte kyprischer Sculptur hinfällig.

Die Bemühungen des Amasis, ägyptische Cultur und Bildung nach Cypern zu verpflanzen und umgekehrt, kyprische nach Aegypten, sind geschichtlich genügend verbürgt. Der ägyptische Einfluss setzt unter Amasis direct in Cypern ein ohne phönikische Vermittelung. Auf Cypern werden ägyptische Motive und Kunstarten von einem Volke verarbeitet, in dem auch phönikische Elemente enthalten sind, ja zeitweise in einzelnen Inseltheilen das Phönikierthum die Oberhand gewinnen kann.

So gut wie assyrische Elemente ohne Vermittelung der Phönikier in Masse nach Cypern kamen, genau so für die ägyptischen.

Ich schlage deshalb, soweit Cypern angehend, für phöniko-ägyptisirend kypro-ägyptisirend, und für phöniko-assyrisirend kypro-assyrisirend vor. Das phönikisirende Element ist dabei nicht aus-, sondern erst recht eingeschlossen.

Erst nachdem der kyprische Bildhauer, die ägyptischen Steinbilder nachahmend, bis zu einem gewissen Grade Herr der neuen Technik geworden war, versuchte er die vorher und gleichzeitig kennen gelernten, den cyprischen Thonbildnern bereits geläufigen assyrischen Motive, die assyrische Kleidung und stilistischen Eigenthümlichkeiten nachzuahmen.

So entstanden die kypro-assyrisirenden Bildwerke.

Das geschah aber nur sehr kurze Zeit. Während bei den kyprischen Thonfiguren die kypro-assyrisirenden überwiegen, die ägyptisirenden in der Minderzahl sind, verhält sich das bei den Steinfiguren umgekehrt.

Bald aber versucht der kyprische Künstler, in dem sowohl arisch-griechisches, wie semitisch-phönikisches Blut steckt, einen Schritt weiter zu gehen und in seinen Stein-Bildern beide Stilarten, den ägyptisirenden und assyrisirenden, zu verbinden.

Ueberwiegt bei ihm der phönikische Einfluss, so entstehen jene hässlichen Kunsterzeugnisse, die einen ganz besonderen Stil und ganz besondere Typen, keiner Kunst eigen, schaffen, der echte kyprisch-phönikisirende Stil. Dahin gehört die Bronzeplatte von Dali (L. Stern's Cypern Taf. IX), gehört eine nackte Figur der Göttin mit einem Nasenringe von abstossender Hässlichkeit aus Thon von Chytroi (aus einem Temenos der Paphia, inschriftlich beglaubigt und im Cyprus Museum), dahin gehören Stein-

figuren der 1885 ausgegrabenen Aphrodite-Heiligthum-Collection (heute im Besitze von C. Watkins, Bankdirector in Larnaca), ferner Steinfiguren der sitzenden Göttin mit dem Kinde. Letztere von Chystroi und einem zweiten Temenos von Idalion.

Figuren, die stehende mit der Blume vor der Brust und die sitzenden der Göttin mit dem Kinde, werden deshalb so lehrreich, da sie sämmtlich zu ganzen Cyclen desselben Motives gehören. In jedem Falle ist das zeitliche, ursprünglichere und ältere das kypro-ägyptisirende Bild; dann folgen neben einander oder hinter einander die hässlichen echt phönikisirenden und dann die mehr oder ganz rein griechischen.

Wir haben im Cyprus Museum die Funde von zwei heiligen Hainen, östlich vom Dorfe Kythrea beim Orte, heute Ag. Dimitrianos genannt. Der eine dieser heiligen Haine liegt am Südostwinkel der antiken Stadt Chystroi, der zweite dicht ausserhalb der antiken Stadt vor der Südwestecke. Ich habe die Darstellungen der sitzenden Göttin-Mutter, mit wenigen Ausnahmen sämmtlich aus Stein, im Museum so aufgestellt, dass sie diese Entwicklungsreihe vortrefflich illustriren.

Ueberwog andererseits beim kyprischen Künstler der griechische Geist, so begann er jene Gestalten zu schaffen, in welchen assyrische und ägyptische Motive und Stilelemente mit den griechischen verbunden erscheinen. Je mehr griechischer Schönheitssinn im Individuum, desto mehr organische Verarbeitung heterogener Bilder in einem Bilde.

Hierher gehört die Silberschale von Amathus (L. Stern's Cypern Taf. II), mehrere der Cesnola-Steinstatuen von Athienu und mehrere der Steinstatuetten, 1885 von mir in Dali ausgegraben.

Vermochte aber das griechische Talent auf Kypros siegreich ganz durchzudringen und sich frei und selbstständig hier und da zu entfalten, so war die weitere Consequenz — ein anderer Schritt vorwärts: Es entstand unter immer harmonischer Abwägung ursprünglich so heterogener Erscheinungen eine neue, die griechisch-archaiische Kunst, zuweilen noch unrein und dann so schwer von kyprisch-ägyptisirenden, assyrisirenden-hellenisirenden Stücken zu trennen, oder zuweilen ganz rein, wie in den erwähnten zwei Köpfen von Voni und Dali [10]).

In der Zeit, welche auf Kypros die reingriechisch-archaiische Kunst vorbereitet, entsteht das archaiische Lächeln. Es ist der Versuch, mehr Leben in den vorher geradegestellten Mund durch Hinaufziehen der Mundwinkel zu bringen. Dasselbe geschieht auch mit den Augen. Dieses archaiische widerliche Grinsen wird in der Blüthezeit der griechisch-archaiischen Kunst zu einem archaiischen Lächeln, dem aber stets etwas Gezwungenes bleibt, gedämpft. Dem archaiischen Grinsen begegnet man auf Cypern allerorts und in jedem Temenos findet man Massen von Beispielen. Die Sammlungen des Cyprus Museum bestätigen das Gesagte.

---

[10]) Ein Import dieser Köpfe ist undenkbar, da sie aus dem Kalkstein der Insel gearbeitet sind.

Die griechische Kunst ging aber auch auf Cypern noch weiter bis zum Typus der Tyrannenmörder von Neapel (siehe Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik Band I. pag. 118 u. fg.).

Dr. Dümmler brachte von einer seiner Reisen einen jetzt im Besitze von E. Kostantinides (Nicosia) befindlichen Kopf aus Kalkstein vom Dorfe Lerkoniko (bei welchem Orte ein Temenos) mit, der dem neapolitanischen Harmodioskopfe in geradezu überraschender Weise ähnelt. Wie Dr. Dümmler sehr richtig bemerkte, ist dabei besonders der Mund entscheidend.

Wir haben also auf Cypern eine bis kurz vor Phidias sich organisch aufbauende griechische Kunst vor uns. Dann auf einmal nicht nur ein Stillstand, sondern ein Zurückdrängen des rein griechischen Elementes und ein Sichloslösen der kyprischen von der der Phidiasperiode anderwärts zueilenden griechischen Kunst.

Diese specifisch kyprische Kunst ist mehr assyrisirend, als ägyptisirend. Das griechische Element, was dabei nie fehlt, ist doch selten organisch tief eingedrungen. Die Tracht ist viel häufiger assyrisch, als ägyptisch. Zu den bald assyrischen, bald ägyptischen Kopfbedeckungen und Schmucksachen gesellen sich griechische, wie der so häufige griechische Kranz. Ausserdem erscheinen aber aus der älteren mehr rein kyprisch-phönikisirenden Zeit (der Zeit der Bronzeschale von Dali, L. Stern Taf. IX) mit herübergenommen gewisse Schmucksachen in Menge, die absolut specifisch für Cypern sind und bisher weder für Aegypten, noch Assyrien, Babylonien, Phönikien, Hamath, Kleinasien, Griechenland und die griechischen Inseln nachgewiesen sind.

Der kyprisch-phönikisirende Stil in seinen durchaus eigenartigen Erscheinungen (und verschieden in den verschiedenen Inseltheilen) beginnt kurz nach Amasis [11]) und setzt sich bis ins vierte Jahrhundert, verschiedene Phasen durchmachend, fort, bis kurz nach Praxiteles, dessen directen Einfluss die herrliche Artemisgruppe von Larnaca (Kition), jetzt in Wien in so selten schöner Weise vergegenwärtigt, die ganze Insel hellenisirt wird. Griechische Tempel hat es auf Cypern erst seit Beginn der Diadochenzeit gegeben.

Wenn ich bisher das Phönikierthum und dessen Wirken auf Kypros

[11]) In diese Zeit kurz nach Amasis gehört eine höchst merkwürdige steinerne Grabstêle 1,33 Meter hoch, die ich 1885 in einem Hause zu Alt-Larnaca entdeckte. Sie ist jetzt in der Sammlung Watkins und auf beiden Seiten bearbeitet. Das Haupt- und Mittelstück wird auf beiden Seiten von einem grossen Kopfe in ägyptischer Tracht gebildet. Rosetten, Arabesken, Lotosblumen, Sonnen, Monde, Sterne dienen als Füllwerk. Ueber dem Kopfe der einen Seite sind geflügelte Löwen angebracht; über dem Kopfe der anderen Seite sieht man ein Tempelchen mit einem Idole in der Thür. Vor der Tempelthür stehen links und rechts je ein obeliskenartiger Pfeiler mit Köpfen darauf. Hätte R. Reinach diese Stêle, die er zuerst im Januar 1886 in der »Revue archéologique« publicirt hat, im Originale gesehen, so würde er sie nicht als ägyptisch, sondern als ägyptisirend-kyprisch-phönikisirend bezeichnet haben.

nach vielen Richtungen hin einengte, so habe ich jetzt Momente zu beleuchten, die einzig und allein auf Rechnung des phönikisch-semitischen Stammes in den Culturströmungen in und mit Cypern zu setzen sind, die darthun, dass die Phönikier in der That nicht bloss Handelsleute waren und eine Zwischenträgerrolle spielten, sondern auch selbst producirten.

Man sieht bei sehr vielen kyprisch-phönikisirenden weiblichen Figuren (meist aus Thon und ausserordentlich selten aus Stein, was wichtig) über die Ohren merkwürdig gegliederte Hülsen gezogen, welche die Ohrmuscheln oft ganz verdecken. Ich wusste nicht recht, aus was für Material man sich diese merkwürdigen Ohrhülsen oder Ohrklappen zu denken habe, bis ich 1884 in einem phönikischen Grabe einen solchen Schmuck aus Silber ausgrub. Selbiger wird also meist aus Metall, Bronze, vergoldeter Bronze, Silber, vergoldetem Silber und Gold zu denken sein.

Schon G. Perrot ist dieser sonderbare Ohrschmuck an kyprischen Terracottaköpfen aufgefallen (Band III seiner Histoire de l'art dans l'antiquité, pag. 562), nur weiss er uns nicht zu sagen, woher dieser Schmuckgegenstand, der auf Cypern ganz gewöhnlich ist, stammt. Auch erwähnt Perrot die eigenthümlichen Perückenlappen, welche häufig dabei gleichzeitig über die Schultern fallen.

(Ein lebensgrosser weiblicher Terracottakopf, der sowohl die Haarperücke wie die metallenen Ohrhülsen und die Ohrringe unter den Hülsen vortrefflich zeigt, ist im Cyprus Museum und wurde von mir bei Chytroi in einem Temenos der Paphia, inschriftlich beglaubigt, gefunden.)

Dazu tritt nun ferner, von mir bereits für drei verschiedene Plätze nachgewiesen, einer bei Chytroi, zwei bei Idalion und in sieben Exemplaren (1mal Chytroi, 6mal Idalion, Temenos Nr. I, Ausgr. April-Mai 1885 und 1mal Idalion Platz II, Ausgr. April-Mai 1885) der Nasenring.

In sämmtlichen von mir bisher beobachteten Fällen sind die Bildwerke mit Nasenring aus Thon und nie aus Stein, was den ägyptischen Einfluss von vornherein ausschliesst.

Ohrenhülsen und Nasenring haben die Phönikier den **Indiern** entlehnt. In Indien tragen noch heute in gewissen Provinzen die Frauen ähnlichen Ohr- und Nasenschmuck.

Wenn man bedenkt, wie weit nach Westen die Phönikier vorgedrungen sind, muss man voraussetzen, dass sie auch eben so weit, respective viel weiter nach Osten, vordrangen und dies um so mehr, als die Phönikier, bevor sie sich in Syrien ansiedelten, am persischen Golfe gewohnt haben sollen oder doch sicher viel mehr ostwärts, als später. (Siehe Perrot III. §. 2, pag. 12 u. fg.) Auf den indischen Einfluss in Mykene hat bereits A. Milchhöfer in seinen »Anfängen der Kunst in Griechenland« aufmerksam gemacht, obwohl er sich auch nur auf verhältnissmässig junge indische Alterthümer beziehen konnte. Mit der Fortsetzung indischer Studien wird man auch da allmählig weiter die Zeit rückwärts bestimmen lernen.

Merkwürdig bleibt, dass in dem einen Temenos der Aphrodite-Astarte 1885 bei Idalion ausgegrabene Köpfe mit überwiegender Weise griechisch stilisirt noch die Ohrhülsen und den Nasenring trugen.

Von den verschiedenen Völkerschaften Kleinasiens, welche mehr oder weniger direct oder indirect auf Cypern im Alterthume eingewirkt haben, greife ich vor allen Karien heraus.

Gerade das Heiligthum in Voni bringt uns in Beziehung mit dem Didymaion bei Milet und mit Karien überhaupt.

Auf nicht weniger als drei Weihinschriften und Statuenbasen kommt der bisher unbekannte Name Karys vor und ein viertes Mal auf dem Gewande einer reichlich lebensgrossen Statue selbst eingeritzt.

Wir haben es hier mit einem Priestergeschlecht zu thun. Jeder wollte von Karys abstammen, wie im Didymaion von Branchys. Hier nun noch der Name Karys, der bisher unbekannt sicher mit Karien und Kariern zusammenhängt und von der Wurzel Kar abzuleiten ist.

Auch liest jetzt D. Pierides in der bekannten bilinguen Inschrift von Cesnola's Golgos Karys statt wie bisher Karyx.

Ferner hiess bei den Kypriern Adonis Kyris, Kirris, Kiris und Adonis wird mit Kinyras (siehe bei Engel, Kypros darüber) identificirt. Auch findet Aphrodite nach einem Mythos den verlorenen Adonis in einem Tempel des Apollon auf Kypros wieder.

Im Didymaion stand die Apollonstatue des Kanachos mit dem Hirschkalb auf der linken Hand.

In Voni wurden zwei Statuen Apollons mit dem Hirsch- oder Rehkalb auf der linken Hand gefunden.

Im Didymaion wurde neben Apollon Zeus verehrt. Im Apollonheiligthum zu Voni finden wir Combinationen von Apollon und Zeus.

Im Heiligthum zu Voni finde ich einen Apollonkopf echt griechisch-archaiischen Stiles, der dem Apollonkopf des britischen Museums, den man unter den Nachbildungen des Apollon von Kanachos aufführt (Overbeck's Gesch. d. griech. Plastik, Band I. pag. 109, Fig. 14), ganz besonders ähnelt, respective anderen bekannten Apollonköpfen derselben archaiischen Gruppe.

Umgekehrt vergleicht Overbeck einen erst 1874 beim Branchidenheiligthum gefundenen Kopf (jetzt im British Museum) mit kyprisch-phönikischen. Die Aehnlichkeit mit kyprischen Bildwerken möchte ich noch auf die sitzenden Statuen vom heiligen Wege des didymäischen Apollon bei Milet ausgedehnt wissen. Sicher existiren im frühen Alterthume Beziehungen und Verbindungen zwischen dem Didymaion und unserem Apollonheiligthum zu Voni.

Betrachten wir weiter die Sammlungen des Cyprus Museum.

Die grössere Masse der Bildwerke der zwei heiligen der Aphrodite geweihten Haine zu Chytroi, wie des der Aphrodite geweihten Haines zu Soloi ist aus Thon.

Besonders zahlreich sind Reigentänze vertreten, in Chytroi um den heiligen Baum, in Soloi um eine Flötenspielerin. Daneben eine Anzahl Figuren, die Göttin mit den Händen an den Brüsten.

Im Soloi-Temenos fehlen die kauernden Tempelknaben Kinyras-Adonis, während in Chytroi vorhanden.

Diese kauernden Tempelknaben treten sowohl in den Apollon-, wie in den Aphroditeheiligthümern auf, fehlen aber in den Artemisheiligthümern. — Sie waren in Voni vorhanden und wurden z. B. auch früher oft genug gefunden. In L. Stern's Cypern sind einige dieser kauernden Knaben unter Taf. LXXIII, 3 abgebildet. Sie kommen von Hyle bei Kurion aus einem inschriftlich beglaubigten Heiligthum des Apollon, und in diesem Falle ist Cesnola wohl correct.

Unter diesen Tempelknaben von Chytroi und jetzt im Cyprus Museum ist ein grösserer besonders interessant, eine Rundfigur. Die Halskette besteht aus lauter aneinandergereihten Siegelringen.

Von den kleinen Thonfiguren des Museums, die aus Gräbern stammen, sind eine Anzahl Grabfiguren von Kurion erwähnenswerth, die Thonfiguren von Kyrene ähneln. Einzelne davon zeigen vortrefflich erhaltene Bemalung, so z. B. eine skizzenhafte Gruppe, ein Schauspieler, der einen Satyr darstellt mit blutrother Maske und gelbem jackenartigem Obergewand, erfasst von hinten eine sich zierende Schauspielerin, die sich ganz in ihr Gewand hüllt und den Andringenden dabei zurückstösst. Ihr Gewand ist mit einer dreifarbigen Kante umzogen.

Besonders würdevoll und etwas älter ist die Statuette eines sitzenden bärtigen Priesters. Der Bart ist roth gefärbt.

Die phönikisirende rohe Gruppe zweier Weiber, eines siebt Mehl, das andere knetet Teig, wurde bereits erwähnt. Die Augen und Armbänder sind durch schwarze Ringe angegeben [12]).

Die Thongefässe des Museums bieten manches Interessante, weisen aber noch grosse Lücken, besonders in der phönikisirenden Gruppe, auf.

Die vorphönikische Zeit ist bereits ziemlich anschaulich vertreten durch 21 Gräber aus verschiedenen Theilen der Insel. Das ist die einzige Aufstellung von Thongefässen, die ein anschauliches Bild der Epoche liefert, obwohl auch da nur von einem guten Anfang geredet werden darf.

Die phönikisirende Zeit ist nur durch gewöhnliche Sachen vertreten. Die besten Sachen entgehen dem Museum ohne Geldmittel und wandern in's Ausland, so die Vase mit Bäumen, Hirschen und Vögeln, jetzt in Oxford, und eine ausserordentlich lehrreiche (ein Unicum ersten Ranges), auf welcher ein Mann aufgemalt ist, der an Lotosblumen riecht, ist in Nicosia im Besitz von E. Kostantinides, einem wahren Alterthumsfreunde und Alterthumskenner.

Von griechischen Vasen ist eine in mehreren Exemplaren vertretene Art im Museum erwähnenswerth. Gegenüber dem Henkel steht auf dem Vasenbauch am Halse der Vase eine weibliche, Wasserkrug haltende Gewandfigur. Der kleine Krug in der Hand der Figur fungirt als Ausgiessöffnung für die

[12]) Das Polythechneion zu Athen hat zwei grosse figurenreiche Gruppen, bei denen Brod geknetet, gebacken und Mehl gesiebt wird. Sie wurden, wie mir Prof. Dr. Köhler mittheilte, bei Athen selbst gefunden. Diese Gruppen, die eine eine Bäckerwerkstatt, die zweite eine Beschneidungsscene und Backen der süssen Brode darstellend, sind in genau derselben Technik gearbeitet wie die Gruppe von Kurion, in Schneemannstechnik.

ganze Vase. Leider fehlt die phönikisirende Vorstufe zu dieser Gruppe, die zwar auch ausgegraben wurde, aber in Folge der Mittellosigkeit des Museums in Privatbesitz übergegangen ist.

Eine Amphora hat auf dem Bauche gross eingeritzt die Inschrift ΧΑΡΗΣ, im Nominativus, also was selten. Sie stammt von Tremithoussa (Tremithus).

Unter den griechisch-römischen Lampen aus Thon ist zu erwähnen der Kopf einer Medusa und einzelne Kriegerfiguren. Das Beste ist auch da wieder in Privatbesitz gelangt. Eine selten grosse und im Detail fein ausgearbeitete Lampe mit einem von Arabesken umgebenen Medusenkopf auf der Handhabe gelangte in Besitz des General-Gouverneurs Sir Robert Biddulph.

(Betreffs der Thongefässe beschränkte ich mich auf die hier folgende Skizze. Eine Darlegung der Epochen der kyprischen Keramik bringen, hiesse ein dickes Buch schreiben.)

Die Entwicklungsgeschichte der kyprischen Keramik ist eine der farben- und formenreichsten unter allen uns bisher näher gerückten Ländern des Alterthums. Sie ist auch eine der lehrreichsten, die es bis jetzt giebt, eine der wichtigsten zur weiteren Aufklärung der Anfänge der Kunst in Griechenland und Kleinasien. Sie ist logisch, wie andere.

Nichts falscher, als vieles von dem, was A. S. Murray in seiner dem Cesnola'schen Cypern (deutsch von L. Stern pag. 355 u. fg.) beigegebenen Abhandlung über kyprische Thongefässe darzulegen meint.

Auch G. Perrot ist in seiner Kunstgeschichte Band III in die meisten der Irrthümer Murray's und anderer gefallen.

So ist es, um nur eins herauszugreifen, unmöglich, die Spur einer Vase mit eingeschnittener Ornamentik in der phönikischen Zeit auf Cypern zu finden, geschweige fortfabricirt bis zum Ausklingen des Alterthums, wie G. Perrot III. pag. 686 ausspricht.

Auch L. Heuzey hat in seinem vielfach vortrefflichen Kataloge der Terracotten des Louvre Fehler begangen und in Masse Vorphönikisches mit Phönikisirendem in einen Topf geworfen, wozu unter anderen besonders Cesnola's merkwürdige sogenannte Alambrafunde charakterisirt durch die Gefässe mit eingeschnittenen Ornamenten, Veranlassung gaben.

Alle diese und viele andere Forscher gingen von falschen Voraussetzungen aus und hauptsächlich getäuscht durch L. P. di Cesnola's Buch.

Die grosse vorphönikische Zeit habe ich zum ersten Male auf Cypern in breiter Fülle hochwichtiger Erscheinungen definitiv unwiderlegbar sicher nachgewiesen. Sie spricht sich in der Keramik vor Allem aus. Autoritäten wie Prof. Dr. A. Furtwängler und neuerdings Dr. F. Dümmler haben meine Beweisführung als richtig erkannt. Die auch von L. Stern im »Cypern« ausgesprochene Ansicht, für die älteste Periode Cyperns die phönikische zu erklären, ist für immer unhaltbar geworden.

Ferner fällt mit der Vorführung dieser vorphönikischen Zeit auf Kypros, wozu die Funde einer einzigen Nekropole bei Nicosia genügen, der ganze

Aufbau der verschiedenen Städte Schliemann's in Hissarlik für immer zusammen. Der hohe cultur- und kunsthistorische Werth der Hissarlik-Ausgrabung wird nie geleugnet werden. Wollten wir für die Funde eines Monats in der Nekropole von Ag. Paraskevi bei Nicosia dem Beispiele Schliemann's folgen und hauptsächlich, uns auf Verschiedenheiten in den Töpferwaaren stützend, so und so viele verschiedene Völker, die so und so viel verschiedene Begräbnissplätze an derselben Stelle anlegten, annehmen, wie bei Schliemann Städte, so würden wir für den Platz Ag. Paraskevi mindestens auf 15—20 verschiedene Völkerschaften kommen. — Statt dessen sieht man in dieser vorphönikischen Zeit ein grosses Kriegervolk seine Wogen über die Insel ergiessen mit einem Vortrabe und Nachtrabe. In dem Vortrab marschirt ein an das Nomadenleben gewöhnter Stamm, der ausser mit der Waffe auch mit der Melkschüssel zu hantiren weiss, ein Stamm kriegerischer Hirten, der auf den hittitischen Ursprung hinweist.

Das ist die Zeit, in der die Keramik ausser den Milch- und Melkschüsseln die Gefässe aus verschiedenen Behältern oder Hälsen zusammengekuppelt erfindet, in der man die Gefässe erst mit einfach eingestochenen, eingeritzten und eingeschnittenen Ornamenten zu schmücken anfängt, später die Gefässe zur Verstärkung der Gegensätze künstlich roth oder schwarz färbt und die Vertiefungen mit weisser Kreide auszufüllen lernt. (G. Perrot's Band III. pag. 685, ausgesprochene Ansicht, als sei die weisse Masse in die Gefässe zufällig hineingekommen und nie vom Töpfer absichtlich erzeugt, ist ebenfalls unhaltbar. Ich habe genau beobachtet und aus Gräbern in einer kalk- und kreidefreien Erdschicht sowohl Gefässe mit eingeritzten Ornamenten älteren Ursprungs, die Vertiefungen nicht mit weisser Masse ausgefüllt, herauskommen sehen und gleichzeitig solche, bei denen die Vertiefungen, reizende Muster bildend, aufs Sauberste mit weisser Kreide ausgefüllt waren. Besonders rufen glänzend schwarzthonige Gefässe mit künstlerisch verstandenen Decorationen, sämmtlich eingeritzt und mit ganz weisser Kreide ausgefüllt, prächtige Farben- und Valeurgegensätze hervor.)

Daran schliessen sich in grosser Fülle die Reliefvasen an, die oben erwähnt wurden und in der Weise nur in dieser sehr alten Periode vorkommen, Halbmonde, Sonnen- und Mondscheiben, Schlangen, Hirsche und Mufflons. Alle bisher bekannten hittitischen Inschriften sind in Relief aus Stein eingehauen und nie eingeritzt.

Auf den hittitischen Vortrab folgt der grosse assyro-babylonische Heereszug und überbringt eine neue Cultur, eine weiter fortgebildete Kunst. Die Farbe tritt zum ersten Male zu einem geometrischen Decorations-Systeme ausgebildet auf. In den Gräbern der Vorhut, der Vorstufe, erscheinen hier und da an der unteren Grenze einzelne importirte Stücke mit aufgemalten Deconationen, und die Eigenarten der Vorstufe, die Vasen mit eingeschnittenen Ornamenten und Reliefvasen, die Milchschüsseln und gekuppelten Gefässe, dauern noch eine Zeit lang in die assyro-babylonische Cultur hineingetragen fort. Aber dann tritt eine Zeit ein, in der die Vorstufe ganz überwunden. Es giebt nicht nur Gräber, sondern ganze Nekropolen, in denen keine Spur

der alterthümlichen Milchschüssel mit doppelten verticalen Löchern zum Aufhängen, keine Spur von Vasen mit eingeschnittenen Ornamenten und den Reliefen roher Thiere mehr nachweisbar wird. Auf der einen Seite wird eine Anzahl der steifen Formen aufgegeben, auf der anderen Seite wird eine Fülle neuer Formen erfunden. Diese neuen Formen sind theils noch bizarr. Dahin gehören die Gefässe mit den vielen Oesenhenkeln. Theils zeigen sie einfachere und edlere Linien, einen Schwung, wie sie dem griechischen Geiste oder einem verwandten entsprechen.

Doch ist noch keine Spur ägyptischen noch phönikischen Einflusses bisher nachweisbar.

An dem Schluss dieser grossen kyprischen assyro-babylonischen oder assyrisirenden-babylonisirenden Culturepoche erscheint ein merkwürdiger Nachzug.

Diese Zeit ist die mit am schwierigsten zu entwirrende, weil an verschiedenen Uebergängen und Einwirkungen verschiedener Völker, hervorgerufen durch gesteigerte Handelsverhältnisse, reicher geworden, ja selbst reicher, als die darauffolgende Zeit, in der die phönikischen Colonien auf Kypros gegründet und befestigt sind.

Gegen das Ende und am Ende dieser vorphönikischen Zeit, in der man so weit gediehen ist, dass man den Thon feiner schlemmte und die Decorationsfarben besser präparirte, aber noch ohne die Töpferscheibe zu kennen, erscheinen zum ersten Male und in manchen Gräbern ganz massenhaft die auf der Töpferscheibe gedrehten mykenischen Thongefässe mit glänzender Firnissfarbe der älteren Art, die Formen vor der Bügelkanne, mit verschiedenen Decorationselementen, unter denen zum ersten Male die Spirale.

Bald erscheint auch die mykenische Bügelkanne, erst in der älteren gedrungeneren Form, dann in der jüngeren schlankeren. Den Beschluss macht die elegante Vase mit den drei kleinen Henkeln in gleichen Abständen, die man wohl allgemein für den Ausläufer der glanzthonigen Mykenegefässe hält.

Der ganze grosse Reichthum einer durch viele Jahrhunderte sich hinziehenden Entwicklung antiker Keramik inclusive der importirten mykenischen Thongefässe in einer einzigen Nekropole. — Wie viele Völker wären hier nach Schliemann's Vorgang anzunehmen? — Dr. Dümmler wird demnächst in den »Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts zu Athen« über die vorphönikische Zeit Cyperns eine grössere Abhandlung mit vielen Abbildungen publiciren und darin eine Reihe der Hauptformen von Hissarlik, die sich hier identisch wiederfinden, sowie Scherben von Mykenegefässen vorführen.

Nachzutragen ist noch, dass sich zwei weitere Consequenzen an die Einführung der nach Cypern importirten Mykenegefässe glänzender Firnissfarbe knüpfen.

Man übertrug die Technik, den Thonkörper mit glänzenden Firnissfarben zu überziehen, auf die kyprisch-einheimischen Formen der Zeit. Diese Gefässe sind ausnahmslos aus freier Hand gemacht, und fällt der Beginn dieser localen Fabrication stark glänzender mehrfarbiger Gefässe, fast weiss oder fahl hellgelb und darauf intensiv roth oder braune Decorationen, mit dem ersten Ein-

führen der Mykenegefässe zusammen. Einfarbige intensiv rothe und schwarze Gefässe stark glänzend zu poliren, war längst ein Gemeingut der einheimischen Töpfer gewesen Jahrhunderte vor dem Einführen des ersten Mykenegefässes.

Zweitens ahmte man auf Cypern in mattem Thon die mykenische Bügelkanne in der Form nach und decorirte sie mit durch Gitterlinien ausgefüllte Reihen von Dreiecken und Horizontallinien. Diese Gefässeart, welche stets auf der Töpferscheibe gedreht ist, habe ich selbst noch nie ausgegraben. Doch übersehe ich so viel mit ziemlicher Bestimmtheit, dass diese local-kyprische Imitation der Form der mykenischen Bügelkanne in die Anfänge der phönikisch-kyprischen Keramik fällt, respective in das Grenz-Uebergangsgebiet der vorphönikischen und phönikisirenden Cultur auf Kypros. Wenige Monate nach dem Schreiben dieser Zeilen grub sich in einer durch alle Fundumstände näher definirbaren Nekropole von Tamassos in einem Grabe zwei dieser Bügelkannen kyprischen Fabricates zusammen mit Gefässen mit aufgemalten concentrischen Ringen ohne Centralpunkt aus. Das Grab, wie alle die in nächster Nähe geöffneten gehören einer frühen griechisch-phönikisirenden Epoche an.

Bisher konnte die Fabrication echt mykenischer glanzthoniger Gefässe oder deren vollkommene Imitation nicht nachgewiesen werden.

In das Ende dieser vorphönikischen Zeit fällt der Import der Vasen mit Wagenscenen, welche zwei Henkel haben und eine graziöse, in der phönikisirenden Zeit aufgegebene Form (so bei L. Stern Tafel XLII. Fig. 2 Leokosia und Tafel L. Fig. 1 Amathus). (In Gegenwart von Dr. Dümmler und E. Kostantinides, Director der Schule zu Nicosia, erklärten uns die Finder der sogenannten Amathus-Vase, dass sie nicht in Amathus, sondern in Zarukas bei Maroni in einer vorphönikischen Nekropole ausgegraben worden ist. In dem frühphönikischen Amathus wurde bisher keine Spur einer vorphönikischen Thonscherbe entdeckt.)

Dagegen ist die Vase des britischen Museums, welche G. Perrot in seiner Kunstgeschichte pag. 716 und 717, Fig. 527 und 528 publicirt hat, kyprisch-phönikisirendes Fabricat. Ein assyrisches Vorbild ist von einem kyprischen Töpfer auf Thon übertragen, der gleichzeitig unter semitisch-phönikischem und arisch-griechischem Einfluss arbeitete.

Die Vasenform ist eine kyprisch-phönikisirende, wie sie so (auf der Töpferscheibe gebildet) in der (die Töpferscheibe nicht kennenden) vorphönikischen Zeit nie fabricirt wird. Auch zeigt die Vase die aufgemalten genau mit dem Zirkel geschlagenen concentrischen Ringe, ohne Centralpunkt, eine Eigenthümlichkeit, die auf Cypern ganz an die phönikisirende Periode gebunden und sonst so nur noch von mir an Kretafunden (im Polytechneion zu Athen) beobachtet wurde.

Der Stil der Wagenscene, grundverschieden von dem der Wagenscene auf präphönikischen Gefässen, ähnelt ganz und gar dem Stile anderer Producte phönikisirender Kunst auf Cypern, z. B. der Bronzeschale von Dali und dem Goldblatt von Kurion (Berliner Museum) und die Darstellungen auf einer kleinen Gruppe kyprischer, phönikisirender Cylinder.

Nun die Frage: Grenzen sich vorphönikische und phönikische Zeit auf Kypros haarscharf in den Ausgrabungsresultaten ab?

Die Antwort: Als Regel, ja; aber in 81 jetzt von mir bei Nicosia Nekropole Ag. Paraskevi geöffneten Gräbern wurden neben Tausenden von Gefässen (die Scherben eingerechnet) der vorphönikischen Zeit drei phönikisirende gefunden (die Scherben eingerechnet). In einem der Fälle war zweimalige Benutzung des Grabes nachweisbar, in den anderen beiden Fällen mag ein Import der phönikisirenden Gefässe aus einer der phönikischen Colonien nach dem vorphönikischen Platze stattgefunden haben.

Ein Recept, passend für alle Fälle, gibt's nicht. Wenn wir eine grosse vorphönikische und eine grosse phönikisirende Periode auf Cypern haben, so müssen auch Uebergänge da sein, und so ist es auch.

Eine hoch interessante Nekropole dieses Uebergangs, die einzig bisher nachweisbare, entdeckte ich im Thale, genannt Soliäs (bei den Dörfern Katida-Linn, ½ Stunde nördlich von den antiken Kupferbergwerken), Juni 1885 und auf meine Kosten.

Rohe einheimische Vasen aus freier Hand gemacht und einheimische Vasen auf der Töpferscheibe gedreht, die eine Form die Consequenz der anderen in einem Grabe.

Daneben in einem Falle ein Beispiel des Ausläufers der Mykenegefässe, eine schlanke glanzthonige Vase mit drei kleinen Henkeln.

Fehlt das Eisen in der vorphönikischen Periode absolut, so wurde es hier in dieser Nekropole des Ueberganges zum ersten Male nachweisbar.

Wir beschliessen diese Skizze mit der kurzen Aufzählung derjenigen Haupteigenthümlichkeiten, die für die phönikisirende-kyprische Keramik charakteristisch sind [13]).

1) Scheibenarbeit. Kein Gefäss, das nicht auf der Thonscheibe gedreht wäre.

2) Decorationsart. Decorationen aufgemalt, entweder in schwarz allein oder in schwarz und roth. Vasen mit eingeritzten oder reliefirten Ornamenten fehlen absolut.

a. Aeltere Gruppe. Roher, grauer, matter Thon.

b. Jüngere Gruppe. Roththonige gefirnisste Waare mit Ornamenten in Schwarz.

Decorationselemente.

Aufgemalte concentrische Kreise, fein ineinandergezogen ohne Centralpunkt. a. In Gruppen geordnet, ohne sich zu durchschneiden. b. Sich durchschneidende Kreise.

Lotosblumen, Palmenblätter, Palmenbäume, Vögel (besonders Wasservögel). (Andere Thiere, wie Hirsche, Löwen, seltener auf dem Gefässe aufgemalt.)

---

[13]) Diese Merkmale grenzen die Periode sämmtlich vollkommen gegen oben die vorphönikische Periode ab und eine Anzahl Merkmale auch gegen unten alle übrigen Perioden.

Der heilige Baum, oft merkwürdig stilisirt. Ornamente, halb Blume, halb Baum.

Höchst bizarre phantastische Gebilde, halb Blume und Baum, halb Mensch oder Gottheit. Aufgemalte Augen.

Aufgemalte Figuren (immer selten), mit mehr oder wenig ägyptisirendem Beiwerk, oder mit ägyptisirenden Stileinflüssen.

Menschenköpfe, meist weibliche als Vasenhals, sitzende Figuren auf der Vase.

Einmal ein Flügelpferd an der Vase sitzend (als Statuette).

Auch Thierköpfe an den Vasen, oder Vasen in Thierform von der vorphönikischen Periode übernommen und hier umgebildet.

Geometrisches Decorationssystem aus der vorphönikischen Periode übernommen und hier weiter meist steif ausgebildet und oft sehr exact gearbeitet.

Aufgemalte Rosetten, Perlenschnüre, der vorphönikischen Periode unbekannt.

Symbole alle aufgemalt.

Der Blitz mit pfeilartigem Ansatz.

Die Sonne mit vielen Zacken.

Die Cartouche oft mitten auf dem Leibe der aufgemalten Vögel und Thiere, mit Zickzacklinien ausgefüllt.

Swastika und Sauastika.

Ein Ruthenbündel aus drei gekreuzten Stäben.

Der Kegel und das Dreieck.

Vasenformen.

Deren giebt es, der phönikisirenden Periode allein eigen, eine grosse Anzahl, die besser durch Abbildungen als durch Beschreibungen zu veranschaulichen sind. — Nur wenige seien kurz erwähnt.

Vase in Fassform und oft mit Knöpfen in den Centren der Schmalseiten. Ein Hals mit einem oder zwei Henkeln.

Bauchige einhenklige Vase mit einer Schnauze; auf dieser hauptsächlich die figürlichen Darstellungen aufgemalt etc.

Die weitere Entwicklung der kyprischen Keramik, wie die concentrischen Kreise ohne Centralpunkt in Blumen-, Blatt- und Blüthenkränze Mitte und Ende des 4. Jahrhunderts umgebildet werden und in der Diadochenzeit eine andere, Cypern eigen, besonders an Salamis gebundene Keramik mit Kränzen entsteht, alle diese und andere Erscheinungen (die importirten [und nachgeahmten?] attische Waare, schwarzer Thon mit rothen Figuren, rother Thon mit schwarzen Figuren etc.) vorzuführen, muss einer späteren Monographie und Specialartikeln vorbehalten bleiben.

Wir haben gesehen, wie traurig arm das Cyprus Museum noch an Repräsentanten auf vielen Gebieten kyprischer Kunstausübung ist.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Pomponius Gauricus, De Sculptura. Mit Einleitung und Uebersetzung neu herausgegeben von **Heinrich Brockhaus,** Dr. Phil. u. Privatdocent an der Universität Leipzig. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1886. 265 S. 8°.

Eine tüchtige Arbeit der Art, wie sie der verstorbene Hofrath v. Eitelberger mit den »Quellenschriften zur Kunstgeschichte« angebahnt hat, liegt uns hier vor. Der Herausgeber gruppirt die italienischen Kunstschriftsteller der Renaissance ganz richtig in die suchenden Theoretiker des 15., die meist zugleich Künstler waren (wie L. B. Aberti, Pietro della Francesca, Lionardo da Vinci etc.), in die schöngeistigen Kunstfreunde vom 16. (Graf Castiglione, Lodovico Dolce etc.) und die Darsteller abgeschlossener Systeme vom Ende des 16. Jahrhunderts (Vasari, Lomazzo etc.). Obwohl nun Pomponius Gauricus eher eine Mittelstellung zwischen der ersten und zweiten Gruppe einnimmt, ohne gerade hervorragende Bedeutung zu haben, noch auch frei von müssiger Gelehrsamkeit und Rhetorik zu sein, so bietet er doch hinreichend werthvolle Mittheilungen über die Kunstzustände, technischen Verfahren und Ideen seiner Zeit, dass eine Wiederauflage desselben mit Commentar und deutschem Text gerechtfertigt erscheint.

Zunächst macht uns Brockhaus mit seinem Schriftsteller selbst etwas näher bekannt, so gut es die fleissig zusammengetragenen Notizen über seine Persönlichkeit, die uns erhalten sind, gestatten. Nur ist auf Seite 4—6 dem Herausgeber eine chronologische Construction bezüglich Gauricus' Lebensdauer missglückt. Er theilt uns nämlich mit, dass Gauricus später in Neapel als Lehrer an der Universität und als Präceptor des 1507 gebornen Ferdinand v. Salerno lebte, dem er gemeinsam mit seiner Gemahlin 12 Jahre lang Unterricht ertheilte. Dennoch soll er spätestens um 1530 ums Leben gekommen sein, weil in seiner Biographie des Paolo Giovio, welche »sicher vor 1547« verfasst worden sein soll (P. Giovio starb 1552), erwähnt wird, dass er noch 16 Jahre lang nach seinem Tode von seinem Bruder gesucht wurde. Dem biographischen Abriss lässt der Herausgeber nun eine eingehende Darlegung und Zergliederung des Inhaltes der Hauptschrift des P. Gauricus, De sculptura, folgen, wobei er passender Weise die deutlich nachweisbare Disposition derselben durch Titelüberschriften der Haupttheile auch äusserlich kennbar macht, was

bei dem Text der Schrift selbst um so willkommener sein dürfte, als dadurch eine schnellere Orientirung über den mannigfaltigen, nicht durchwegs gleich anziehenden Inhalt möglich ist. Die Disposition dieser Schrift, welche in der Form eines Dialoges verfasst und dem Herzog Ercole von Ferrara gewidmet ist, den Brockhaus mit Unrecht, auf seines Schriftstellers überschwengliche Dedicationsworte sich stützend, als den einzigen für tüchtige Leistungen empfänglichen Fürsten damaliger Zeit bezeichnet, stellt sich nach Brockhaus wie folgt dar: Den Schwerpunkt verlegt Pomponius Gauricus bei der Behandlung der einzelnen Gebiete der Plastik auf die »Metallkunst« die er schlechtweg γλυφική, sculptura, im Gegensatz zur Bildhauerkunst in Stein »κολαπτική« oder »scalptura« nennt, Benennungen, die freilich den heutzutage üblichen ebensowenig wie den antiken entsprechen. — Die Metallkunst zerfällt nach ihm in zwei Hauptkategorien, die ἀγωγική, ductoria, das »Treiben«, wie es Brockhaus übersetzt (die Empaistik), sowie in die »χημική«, den »Guss«. — Die übrigen Metalltechniken bleiben ganz unerwähnt oder werden wie das »Ciseliren« nur als Hülfszweig der obigen Haupttechniken behandelt.

Als Unterabtheilungen des Treibens lässt nun Pomponius Gauricus ganz unmotivirt Disciplinen erscheinen, welche in demselben Maasse für alle zeichnenden Künste als Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens gültig sind, und verräth dadurch die Unbeholfenheit der Gelehrten des 15. Jahrhunderts, bei denen die Lehren der Alten mit neuen Ideen, sowie mit scholastischen Reminiscenzen noch unklar verquickt sind. Als Unterabtheilungen des Treibens bezeichnet er nämlich die Zeichnung (γραφική, designatio) und die Beseelung (ψυχική, animatio), welche nach ihm durch die Nachahmung (μίμησις, imitatio) des lebenden Modells erlangt wird. Die Physiognomik dagegen, die doch gewiss ebenfalls der Beseelung unterzuordnen gewesen wäre, bringt Pomponius Gauricus wieder neben der »Symmetrie« und Perspective als Unterabtheilung des Zeichnens. Man sieht, das System des P. Gauricus ist sehr bizarr und wenig dem reellen Verhältniss der artistischen Disciplinen zu einander entsprechend.

Ebenso äusserlich schematisirt sind die Unterabtheilungen des Gusses, was nicht ausschliesst, dass diese, wie auch die vorhergehende Hauptabtheilung, reich sind an werthvollen Mittheilungen über die damaligen mehr oder weniger exacten Grundlagen der Kunst (insbesondere die Perspective) wie auch über die damalige Technik beim Guss, Modelliren etc. Von besonderer Wichtigkeit sind für uns sodann auch zerstreute und zum Schluss noch zusammenhängende biographische Notizen über damalige Künstler.

Gehen wir nun etwas näher auf den im Ganzen sorgfältig ausgearbeiteten, in einzelnen Punkten selbst interessante Aufschlüsse bietenden Commentar des Herausgebers ein. In Capitel I, betitelt Bildhauerkunst und Bildhauer, erwähnt Brockhaus zunächst, dass P. Gauricus die Bildhauerei als achte — nicht Wissenschaft, wie ersterer sich irrthümlich ausdrückt — sondern freie Kunst betrachtet wissen möchte, und knüpft daran eine interessante Erörterung über die Vergleiche zwischen Poesie und bildender Kunst, in denen der Humanismus im Anschluss an antike Schriftsteller von Simonides an sich

erging, bis Lessing die Grenzen zwischen beiden schärfer markirte. Dass aber auch in der Renaissance bereits von Einzelnen der Unterschied zwischen den darstellbaren Objecten und Momenten der Poesie und der bildenden Kunst empfunden wurde, beweist eine von Brockhaus angezogene Stelle aus Martianus, Urbis Romanae topographia 1544 S. 79, welcher herausfindet, dass die Künstler der Laokoongruppe nicht in Allem dem Virgil gefolgt seien, »quod viderent multa auribus non item oculis convenire et placere«.

Das II. Capitel seines Commentars hat Brockhaus im Anschluss an P. Gauricus, der seinerseits wieder von Vitruv bestimmt wird, Symmetrie betitelt, obwohl Proportionslehre richtiger gewesen wäre, da wir heutzutage unter Symmetrie etwas anderes verstehen, als was Vitruv und P. Gauricus so bezeichnen. Auch hätte Brockhaus auf diese Verschiedenheiten im Gebrauch des Wortes Symmetrie hinweisen sollen, statt dasselbe im Verlauf seines Excurses ohne Reserve in der unbestimmten Weise des P. Gauricus zu gebrauchen. So spricht Brockhaus S. 27 von einer »Symmetrie des Körpers« statt der Verhältnisse desselben, ferner S. 28 von »symmetrischen Verhältnissen« der Körpertheile und schliesst das Capitel mit der sehr vagen Wendung, dass wir in der italienischen Kunst »vom ersten Erwachen bis zum Ermatten ihrer Kraft das ernsteste Streben« beobachten »nach Vervollkommnung der Symmetrie, der Proportion oder der Lineamente, wie die verwandten Ausdrücke lauten«. Hätte Brockhaus in dieser Frage die Ausführungen G. Semper's über Symmetrie, Proportionalität und Richtung in dessen Prolegomena zum »Stil«, sowie speciell mit Hinsicht auf Vitruv's Gebrauch in den »Kleinen Schriften« (Spemann, 1884, S. 204 u. 304 ff.) zu Rathe gezogen, so hätte er seinen Erörterungen über diesen Gegenstand ohne Zweifel grössere Bestimmtheit verliehen. Doch ist die Sorgfalt anzuerkennen, mit welcher Brockhaus das menschliche Proportionssystem des Gauricus, der die Gesichtslänge als Maasseinheit des menschlichen Körpers annimmt und diesem neun solcher giebt, mit den übrigen Systemen der Renaissance vergleicht. Während Alberti den Fuss als Einheit annimmt, so ist dagegen Lionardo's Lehre derjenigen des Gauricus verwandt, welche überhaupt die herrschende bleibt und auch von Dürer mit Modificationen angenommen wird. Auch sie geht auf Vitruv zurück. Auch über die sogenannte »Quadratur des menschlichen Körpers«, d. h. die Eintheilung der menschlichen (und thierischen) Gestalt, welche zahlreiche Künstler und Gelehrte der Renaissance, Vincenzo Foppa, Bramante, Luca Pacioli, Lionardo, Dürer und viele Andere so lebhaft beschäftigte, macht Brockhaus anregende, wenn auch kurze Bemerkungen.

Das III. Capitel Physiognomik thut Brockhaus mit Recht mit wenigen Worten ab, denn so wesentlich dieselbe ja für die Auffassung und Belebung der abgebildeten Menschen (und Thiere) ist, ob erstere nun Personen oder Idealgestalten darstellen, so vorwiegend wird dieses Capitel trotz aller Kunstlehren und Recepte, die auch heute noch üppig wuchern, doch vom Instinct und der Beobachtungsgabe des Künstlers abhängen. Die Ausführungen des P. Gauricus bieten an dieser Stelle, trotz einzelner treffender Bemerkungen, im Ganzen doch nur eine öde Lectüre.

Das wichtigste Capitel in Brockhaus' Commentar ist dagegen unstreitig das IV., mit grossem Fleiss und Sachverständniss ausgearbeitete über die Perspective. Brockhaus weist zunächst nach, dass unter diesem Namen die Renaissance auch die Optik mit inbegriffen habe, während die Malerperspective als praktische Perspective bezeichnet wurde. Sodann giebt er eine gedrängte Uebersicht der Geschichte der Perspective, welche bereits unter den Mathematikern des 13. und 14. Jahrhunderts, wie Vitellio, Paolo dell' Abacco und Anderen, ihre theoretischen Bearbeiter auf Grundlage Euklid's fand. Diesem Paolo dell' Abacco möchte er auch die von Ugolino Verini S. 39 (Ed. 1636) einem Paulus zugeschriebenen Bücher der Perspective zuweisen, welche bisher, so auch von Janitschek in »Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften« S. 10 als ein Werk des Paolo dal Pozzo Toscanelli bezeichnet wurden. Und zwar nimmt Brockhaus an, dass Ugolino Verini zuerst von Paolo dell' Abacco und erst hernach von Paolo dal Pozzo Toscanelli spreche. Ob aber der Gedankengang und die Construction der bezüglichen Verse dies zulassen, scheint mir sehr zweifelhaft. Die betreffenden Verse lauten:

Quid Paulum memorem? terram qui norat et astra
Qui Perspectivae libros descripsit, et arte
Egregius medica multos a morte reduxit.
    Niccolus explicuit Medicinae grande volumen.
    Nec minor Euclide est Albertus: vincit et ipsum
Vitruvium, quisquis celsas attollere moles
Affectat, nostri relegat monumenta Baptiste.
Clarus et astronomus Guido de stirpe Bonatti.
Paulus et astronomus; Paulus geometer, et idem
Philosophus; novitque omnes doctissimus artes etc.

Nach dem Context dieser Verse scheint mir der Gedankengang ungefähr folgender zu sein: »Paulus kannte die Erde und die Gestirne, schrieb über Perspective und rettete durch seine Arzneikunde Viele vom Tode. Auch Niccolus schrieb über Medicin, und Albertus steht in der Geometrie dem Euklid nicht nach, ein berühmter Astronom war auch Guido Bonatti. Paulus aber war Astronom, Geometer und Philosoph zugleich; kurz er war in allen Disciplinen grundgelehrt .... (übertraf also jene eingeschalteten einzelnen Vertreter der Medicin, Geometrie und Astronomie dadurch, dass er in sich alle diese Wissenschaften vereinigte.) — Uebrigens will ich nicht unterlassen zu bemerken, dass im Gedicht des Verini an der Stelle, wo zuerst Paulus genannt wird, eine Randglosse ihn als Paolo del Garbo bezeichnet; doch ist dies vermuthlich ein Irrthum des Herausgebers Landini, von dem die Randglossen wahrscheinlich herrühren, oder ein Druckfehler, indem unmittelbar vorher schon von einem Dino del Garbo und dessen Sohn Tommaso del Garbo die Rede ist. Eher als dass hier von zwei verschiedenen Paoli die Rede sei, ist daher anzunehmen, dass es sich hier entweder um Paolo dell' Abacco oder um Paolo Toscanelli handelt. Für erstere Annahme würde allerdings sprechen, dass, wie Brockhaus (nach Tiraboschi Bd. VI, S. 395 f.) bemerkt, im Kloster S. Trinità »molte opere di prospettiva e geometria bewahrt wurden, welche

gleichfalls von einem Paolo dell' Abacco herrührten«. Wie sich dies nun verhalte, so viel ist sicher, dass Brunellesco die perspectivische Zeichnung zuerst praktisch durchgeführt hat und also als Entdecker derselben gelten darf.

Die nun folgende Untersuchung von Brockhaus über die perspectivischen Leistungen und Systeme einerseits der Florentiner und des an die florentinische Richtung anknüpfenden, dieselbe jedoch vervollkommnenden Piero della Francesca, andererseits der paduanischen und endlich der mailändischen Schule, zumal unter Lionardo, betrachten wir, wie gesagt, als die gelungenste Partie des Brockhaus'schen Commentars, an welcher nicht nur die umfassende Berücksichtigung der einschlägigen Litteratur, sowie die klare, sachkundige Darstellungsweise hervorzuheben ist, sondern die als eine Bereicherung der Wissenschaft erscheint, besonders durch den durch eine Construction unterstützten Nachweis, dass die perspectivische Lehre, wie sie P. Gauricus entwickelt, mit der von Mantegna in seinen Fresken in den Eremitani angewendeten übereinstimmt, somit das paduanische System enthält, das sich vom florentinischen durch seine mangelhaftere Ausbildung unterscheidet und daher nicht von demselben abgeleitet sein kann.

Im V. Capitel, die Nachahmung betreffend, weist Brockhaus nach, dass auch hier eine Uebereinstimmung der Ideen des Gauricus und des Mantegna in Bezug auf die Werthschätzung der Antike als Vorbild herrsche, eine Vorliebe, die auch schon im ersten, die Anforderungen an den Künstler enthaltenden Capitel hervortritt.

Der Commentar zum VI. Capitel, Bronzeguss, hätte weit eingehender und gründlicher behandelt werden können. Vor Allem scheint Brockhaus die wichtigste Quelle über die Metalltechnik der Renaissance ganz entgangen zu sein, wie aus verschiedenen Aeusserungen desselben, sowie daraus, dass er eben den Hauptgewährsmann, Vannoccio Biringuccio, ganz verschweigt, mit Bestimmtheit hervorgeht.

Zum VII. Capitel: Die übrigen Arten der Bildhauerei, ist der Commentar des Herausgebers ebenfalls etwas kürzer ausgefallen, als es, wenn er schon einen solchen geben wollte, Manchem erwünscht sein dürfte. — In Bezug auf das Bemalen der Terracottafiguren mit Lein- oder Nussöl als Bindemittel, welches P. Gauricus erwähnt, hätte Brockhaus z. B. auf die interessanten Beispiele von Terracottabüsten, -Reliefs und -Figuren, die in dieser Weise bemalt sind, wie die Büste Niccolò Uzzano's in Florenz, verschiedene Reliefs in S. Maria Nuova ebenda, Figuren und Grabmonumente in Verona und Padua hinweisen können, die einen Beleg für des P. Gauricus' Angabe bilden. Auch die anderen polychromen Verfahren des 15. Jahrhunderts und ihr allmähliches Verschwinden hätten bei dieser Gelegenheit erwähnt werden können.

Wir kommen endlich zum letzten Capitel des Commentars: Ueber berühmte Bildhauer. Dieser Theil ist wieder sorgfältig ausgearbeitet und die kurzen Notizen des Gauricus sind durch passende Bemerkungen und Hinweise ergänzt und erläutert, auch das Eigene und Abweichende, welches P. Gauricus an biographischen Notizen anderen Quellen gegenüber enthält, hervorgehoben.

Mit Einzelnem kann Referent zwar auch in diesem Excurs nicht übereinstimmen, in anderen Punkten dagegen trifft Brockhaus das Richtige und bringt schätzenswerthes Material. Ob er berechtigt ist, Donatello Ghiberti's Schüler zu nennen, bezweifle ich, denn wenn auch Donatello von 1405 an als Gehülfe an Ghiberti's erster Bronzethüre einige Jahre beschäftigt war, so sehen wir ihn doch schon 1406 als selbständigen Bildhauer, der bereits Marmorfiguren für das nördliche Domportal ausgeführt hat. Referent bleibt dabei, ihn als Schüler des Niccolò di Piero d'Arezzo zu betrachten.

Was sodann den Antheil des Desiderius da Settignano an den Bronzethüren von Castelnuovo zu Neapel betrifft, welchen P. Gauricus behauptet und sein Herausgeber für möglich hält, so scheint mir derselbe ausgeschlossen, indem weder der Stil der Bronzereliefs, noch die Documente, welche so ziemlich gesammelt sein dürften (Vasari, ed. Sansoni 1878 II. p. 483, 484), einen solchen zulassen. Dankenswerth ist wieder, was uns Brockhaus in Erläuterung des »Julius noster« (Text p. 138), welcher Darstellungen Mantegna's copirte, von dem darunter jedenfalls gemeinten vielseitig begabten Giulio Campagnola mittheilt, welchem P. Gauricus auch ein panegyrisches Gedicht in Hexametern widmete, das Brockhaus ebenfalls abdruckt und welches, wie manche andere Stellen, den Vorwurf des Schwulstes, den Cicognara unserem Schriftsteller macht, bestätigt.

Um schliesslich einige Worte über die Uebersetzung des durch seinen zerhackten, bald bombastischen, bald magern und abrupten Stil nicht leicht gut deutsch wiederzugebenden Schriftstellers beizufügen, so hat Brockhaus zwar, so weit wir beobachtet haben, den Sinn der Constructionen durchwegs richtig erfasst und wiedergegeben (ausgenommen die oben citirte Stelle des Verini); was dagegen die Uebersetzung der einzelnen Worte betrifft, so hat er, vielleicht im Bestreben, seiner Uebersetzung ein deutsches Gepräge zu verleihen, sich vielfach unnöthige Freiheiten erlaubt, welche der Präcision des Ausdrucks schaden oder den Sinn verdunkeln, in einzelnen Fällen hat er auch Worte direct unrichtig übersetzt.

Um unser Urtheil zu begründen, seien folgende Einzelnheiten herausgehoben: Im Vorwort des Herausgebers (S. 95) übersetzt Brockhaus »non jam libellus«: »gar nichts Unbedeutendes«; warum nicht: »nicht bloss ein Büchlein«? S. 101 übersetzt Brockhaus: »sellulariolae articulae« mit »stuhlhockende Gewerbszweige« (statt wenigstens: »stuhlhockerische«). S. 109 hätte Brockhaus »finis« und »τέλος« dem Zusammenhang gemäss besser mit Zweck als mit Ende übersetzt. S. 174 giebt er »nasus rostratus« mit »schiffsschnabelförmige Nase« statt einfach »schnabelförmige oder krumme Nase« wieder. Rostrum heisst doch ursprünglich der Vogelschnabel, Schiffsschnabel ist erst eine abgeleitete Bedeutung. Zeile 25 derselben Seite übersetzt er »Frons distenta securitatem«: »eine breitgedehnte Stirn (bezeichnet) Sorglosigkeit«; sollte es hier nicht vielmehr heissen: »Sicherheit oder Zuversicht«, da Sorglosigkeit einen Tadel einschliesst, den P. Gauricus hier nicht ausdrücken wollte. S. 117 übersetzt B.: »Os neque firmum neque protervum« mit »Ein weder fester noch heftiger(?) Mund«. S. 178 »venerei gratiosique« mit »liebesüchtig und gunstgenies-

send«; richtiger wäre für letzteres Wort: »gefallsüchtig« oder »affektirt«, (Fare il grazioso), denn P. Gauricus' Latein ist häufig italienisch gedacht. S. 183 übersetzt B. »Cleides — vertices«: »Schlüsselbeine .... sind die Wirbel«. Wenn auch vertices unter Umständen Wirbel heisst, kann man doch das Schlüsselbein nicht Wirbel nennen. Hier wäre eine freiere Uebersetzung, etwa »gewundene Knochen«, am Platze gewesen. S. 188 giebt B. »magni (pedes) mechanicitas« mit »grosse (Füsse deuten) auf Neigungen zur Zauberei« (?). S. 223 hätte B. wo vom Gusse von »bellicae murorum machinae« die Rede ist, ruhig »Kanonen« statt: »Festungskriegsmaschinen« übersetzen dürfen. S. 234 übersetzt B. »cretare« geradezu unrichtig mit »verkreiden« statt »mit Thon umkleiden«, wo von der Herstellung der Gussform die Rede ist. Ebenso S. 243 oben: »wenn der Bildner die Gestalt des künftigen Werkes aus Kreide bildet« (creta finget) statt »aus Thon«; denn bekanntlich bedeutet, bei den Italiern wenigstens, creta das deutsche Thon, und Pomp. Gauricus bediente sich hier eben wieder eines Italianismus. S. 239 übersetzt B. »exculpimus« mit »ausprägen«, was ungenau ist und eine falsche Vorstellung vom technischen Vorgang erwecken kann. Denn Prägen geschieht durch einen Stempel, exculpere heisst aber ein Relief durch Schneiden herausarbeiten, wie es auch der Zusammenhang giebt. S. 253 giebt B. »corona« ungenau mit »Bekränzung«, obwohl er das Wort unmittelbar vorher richtig mit »Kranzgesims« übersetzte. Wozu dieser Wechsel bei einem technischen Ausdruck? Eine unnöthige Abschwächung des Ausdruckes ist es endlich, wenn B. die Stelle des Gauricus, wo er sagt, dass Cristoforo Gobbo die herculischen Formen sehr häufig etwas zu kühn (paullo temerius) gebrauche, statt dessen »an unrechter Stelle« übersetzt.

Wir resumiren unser Urtheil dahin, dass die in Rede stehende neue Ausgabe des Pomponius Gauricus, trotz einiger Ausstellungen, die an ihr zu machen waren, doch als eine im Ganzen zweckentsprechende Arbeit zu bezeichnen ist. In manchen Punkten leistet sie sogar mehr, als bloss das Buch des Pomponius Gauricus allgemeiner zugänglich zu machen, und liefert stichhaltige, neue Forschungsresultate. Dass aber eine neue Ausgabe dieses Theoretikers der Renaissance auch im Princip vollkommen zeitgemäss war, das begründet B. selbst am besten mit den Worten aus dem Schluss seines Commentars: »Seine (des P. Gauricus) Angaben füllen ... eine empfindliche Lücke in unserm Wissen aus als litterarisches Zeugniss für die Kunstanschauungen der Paduaner, bei denen die Gedanken der beiden grossen Künstler Mantegna und Donatello jahrzehntelang nachhallten.«

Innsbruck, 14. März 1886. *Hans Semper.*

Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Originalmanuscripten, gesichtet und dem Cod. Vatic. 1270 eingeordnet von **Heinrich Ludwig.** Stuttgart 1885. Kohlhammer. XII und 288 S. 8°.

Heinrich Ludwig, dessen Ausgabe von Lionardo's »Buch von der Malerei« im Repertorium verhältnissmässig ausführlich gewürdigt worden ist [1]), hat den

[1]) Vergl. Repert. VI. 154 ff. Ich möchte erwähnen, dass die dort gegebenen

vier damals in Eitelberger's Quellenschriften bei Braumüller in Wien publicirten Bänden einen fünften in anderem Verlag folgen lassen. Ludwig setzt darin die Angaben des Codex Vaticanus in Beziehung zu dem, was seither Ravaisson-Mollien und J. P. Richter nach den Originalmanuscripten des Lionardo veröffentlicht haben. Dabei kommt es ihm hauptsächlich darauf an, die Schwächen der Richter'schen »literary works« (London 1883) schonungslos aufzudecken. Ravaisson kommt bei dem grossen Gericht ziemlich gut weg. Richter [2]) um so übler. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass sich dieser Blössen gegeben hat, doch geht Ludwig, namentlich was die räumliche Ausdehnung und die Form seiner Angriffe anbelangt, etwas zu weit. Von Seite 9 bis 71 nichts als Polemik, die sich bewusstermassen von streng wissenschaftlicher Discussion fern hält, also die Sache wenig fördert und nur zu gegenseitiger Erbitterung führt. Wenngleich Ludwig in den meisten Fällen Recht behalten dürfte, so kann uns das dennoch über die unpassende Art nicht hinwegtäuschen, womit er auch in dem sonst sachlich gehaltenen Theile seines Buches (von Seite 72 bis zu Ende) allerorten mit Spott und Hohn sehr freigebig ist. Dergleichen passt in die Tagesblätter, wo es unter Umständen die beste Wirkung thun kann; in einem Buche aber, das von Lionardo handelt, berührt es wohl keinen Leser angenehm.

Im Ganzen wird die Kenntniss des grossen Italieners durch die neue Publication wenig gefördert, hauptsächlich nur insofern, als man durch Ludwig's kritische Vergleichungen auf viele Unrichtigkeiten in Richter's Publication aufmerksam gemacht würde, sollte man sie nicht schon früher erkannt haben. Ein wirklich neues Ergebniss von Bedeutung ist weder auf kunstgeschichtlichem noch auf kunsttheoretischem Gebiet zu verzeichnen. *Dr. Th. Fr.*

Plastik.

Les Médailleurs de la Renaissance, par **Aloïs Heiss.** Paris, J. Rothschild, éditeur. 1881—86. Lief. I—VI. 394 S. kl. Folio mit 62 Tafeln in Licht- und Kupferdruck und 625 Illustrationen im Text.

Die letzten Jahre haben mehrere bedeutende Publicationen gebracht, die sich alle mit einem Zweige der Renaissancekunst befassen, der — zum mindesten was dessen streng wissenschaftliche Erforschung betrifft — am längsten

---

Bemerkungen über physiologische Fragen von H. Professor Sigmund Exner vollständig gebilligt worden sind. Nach einer Prüfung meines Referates schrieb mir der genannte Physiologe Folgendes: ». . . . . und da Sie mich ausdrücklich fragen, was ich über Ihre Bemerkungen zu Lionardo denke, so theile ich mit, dass ich mit allen Dingen, die mir als Fachmann näher liegen, vollkommen einverstanden bin.« — Bezüglich eines nicht die Physiologie betreffenden Punktes in meinem Referate habe ich einen kleinen Nachtrag zu liefern. Im Zusammenhang mit dem Dürer'schen Visirapparate sprach ich von einigen Zeichnungen im Dresdener Dürer-Codex. Es wäre passend gewesen, auch die Dürer'schen Blätter B. 146, 147, 148 und 149 (besonders B. 147, Rtbg. 259) heranzuziehen.

[2]) Ludwig bemerkt ausdrücklich (S. 20), dass er Geymüller's Antheil an der Richter'schen Publication bei seinen Erörterungen stets ausnimmt.

auf eine Behandlung hat warten müssen, wie sie seiner Bedeutung für die Geschichte, Kunst und Kultur jener Epoche entspricht. Unter ihnen — wir zählen dazu ausser dem vorstehend angezeigten Werke die bekannten Arbeiten von Armand und Friedländer — gebührt dem ersteren nach Anlage und Ausführung ein hervorragender Platz. Was es vor allem von den beiden letzteren unterscheidet, ist die breite Grundlage, worauf es sich aufbaut. Gegenüber dem Character eines sich auf das Wesentlichste beschränkenden Handbuchs, eines »Catalogue raisonné«, wie ihn Armand, das gesammte Material bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts in einer für diesen Zweck mustergültigen Behandlung zusammenfassend, in seinem Buche festgehalten hat; gegenüber der hinsichtlich der Zeitepoche und ausserdem der während derselben producirten Werke sich innerhalb gewisser selbstgesteckter, die Vollständigkeit von vornherein ausschliessender Grenzen bewegenden Arbeit Friedländer's, hat es Heiss unternommen, uns das gesammte Material der italienischen Medaillen der Renaissance in denkbar ausführlicher, monographischster Behandlung vorzuführen. Ob der Verfasser den Zeitbegriff der Renaissance hiebei in engerem oder weiterem Sinne fasst, darüber lässt er den Leser in dem kurzen Vorwort, womit er das 1. Heft seiner Publication einleitet, im Ungewissen. Selbst wenn das erstere der Fall wäre, er also seine Forschungen etwa bloss auf den Zeitraum beschränken wollte, wonach auch Friedländer seine Darstellung begrenzt hat, so scheint sein Unternehmen doch immerhin — in der Weise der bisher erschienenen Hefte realisirt, die noch nicht einmal den fünften Theil des einschlägigen Materials enthalten — die Kräfte eines Einzelnen fast zu übersteigen. Wenn ein günstiges Geschick es dem Verfasser trotzdem gönnte, dasselbe dem gewünschten Abschluss zuzuführen, dann allerdings würde damit für die Medaillenkunde etwas geleistet sein, worum die in der Gunst der Wissenschaft älteren Zweige der Renaissancekunst alle Ursache hätten, ihre jüngere Schwester zu beneiden. Wir gründen dies Urtheil auf den bisher vorliegenden Theil der Heiss'schen Publication und geben vorerst einige allgemeine Andeutungen über deren Anlage und Durchführung.

In der Anordnung des Stoffes befolgt der Verfasser nicht ganz streng die von seinen Vorgängern eingehaltene chronologisch-geographische Reihenfolge, indem er, von den Freiheiten der monographischen Behandlung Gebrauch machend, theils einen oder den anderen späteren Meister — wie im letzten Hefte Sperandio — herausgreift, ehe er andere ihm zeitlich vorangehende vorgeführt hat; theils das auf eine Persönlichkeit bezügliche Material, ohne Rücksicht auf dessen zeitliche Einheit oder auf die örtliche Herkunft der Meister, vereinigt, wie z. B. bei den Medaillen Mahomet's II., den Anonymen der Este, Malatesta, Bentivogli u. A. Was die Gestaltung des Stoffes in jeder einzelnen Monographie betrifft, so folgt Heiss darin dem Vorgang Friedländer's: Der Biographie des jeweils behandelten Medailleurs, die stets auch die Hinweise auf dessen eventuelle Bethätigung in anderen Zweigen der Kunst enthält, folgt die chronologisch (oder in Fällen wo für die Mehrzahl der Stücke keine sichere Datirung festzustellen ist, alphabetisch) geordnete Anführung seiner sämmtlichen Denkmünzen. Hiebei werden zunächst die biographischen, genealogischen,

chronologischen und historischen Daten über die dargestellte Persönlichkeit, mit besonderem Bezug auf die Süjets der Medaillen, und sodann genaue Beschreibungen der letzteren gegeben, und wird auf die Deutung und Auflösung der Umschriften, die Erklärungen der Reversdarstellungen, die Feststellung der Entstehungszeit die grösste Sorgfalt und Umsicht verwendet. Die Anführung der Sammlungen, in denen sich Exemplare in edlem Metalle befinden, die der nachträglich hergestellten Varianten (sog. Restitutionen) sowie der blos attribuirten Stücke bildet den Beschluss des jeder einzelnen Medaille gewidmeten Excurses. Die volle Beherrschung des überaus weitschichtigen Materials, die Sorgfalt und Gründlichkeit der Forschung, die Vielseitigkeit und Vorurtheilslosigkeit der Behandlung, die der Verfasser hiebei bewährt, zwingen dem Leser aufrichtige Bewunderung ab. Einer so erschöpfenden Behandlung gegenüber muss es hingegen als ein Mangel erscheinen, dass sich derselbe — offenbar vorsätzlich — jedes Versuchs enthält, auf die Stilweise und technischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Künstler einzugehen und sie nach dem künstlerischen Werthe ihrer Werke gegeneinander abzuwägen, wie dies Friedländer mit so feinem Verständniss zumeist gethan hat. — Dagegen zieht Heiss zur Beleuchtung all der Fragen, die bei einer so vielseitigen Behandlung des Gegenstandes reichlich auftauchen, die bildliche Reproduction in einer Ausdehnung bei, wie es bisher für diese Kunstgattung kaum annähernd versucht worden war. Vortreffliche Lichtdrucke — selbstverständlich nach den Originalen — geben sämmtliche authentischen — ausser dem Textholzschnitte die attribuirten oder restituirten Medaillen wieder, wobei vom zweiten Hefte an auch der Ortsnachweis für das reproducirte Exemplar beigefügt ist; Handzeichnungen, die sich auf den Entwurf von Denkmünzen beziehen, werden in Facsimiles reproducirt und — hier zuerst — zur Discussion der einschlägigen Fragen herangezogen; sonstige Monumente der Architektur, Sculptur und Malerei, sowie der vervielfältigenden Kunst, die mit den besprochenen Schaumünzen irgend in Zusammenhang gebracht werden können, — ja sogar Wappen, Siegel, Münzen, Autographe, sowie Städteansichten und Pläne (wobei öfters jener Zusammenhang und mit ihm auch die Berechtigung einer bildlichen Wiedergabe — wenigstens unserem Urtheil nach — entfällt) werden uns in reichem Masse vorgeführt. Dass auf die technische Ausstattung in Papier, Druck und Illustrationen eine dem sonstigen Niveau des Werkes entsprechende Sorgfalt und Opulenz aufgewendet wurde, ist bei Publicationen dieses Ranges für den französischen Büchermarkt nichts als natürlich, und sei in diesem Falle nur desshalb besonders betont, weil hierin die Verlagsfirma über das gewohnte Durchschnittsmass hinausgegangen ist.

Was nun den speciellen Inhalt der ersten fünf Hefte betrifft, so müssen wir hier auf unsere Besprechung derselben an anderer Stelle (Zeitschrift für bildende Kunst Band XIX. S. 360 und Band XX. S. 142) verweisen, und uns im Folgenden auf einige Bemerkungen über das jüngst erschienene sechste Heft beschränken, das — mit Ausnahme einiger anonymen Denkmünzen der Bentivogli von Bologna, die im Anhang aufgenommen sind — durchaus den Arbeiten Sperandio's von Mantua gewidmet ist. So wenig Zweifel die Attri-

bution seiner sämmtlichen Medaillen, da sie bezeichnet sind, aufkommen lässt, so viel Ungewissheit schwebt bekanntlich über der Person und den Lebensschicksalen des Meisters. Heiss stellt in der biographischen Einleitung die bekannten urkundlichen und traditionellen Nachrichten Baruffaldi's, Cittadella's, d'Arco's über die verschiedenen Mitglieder der Familien Sperandio und Meglioli vollständiger als seine Vorgänger zusammen, ohne dass es ihm jedoch gelingt, daraus irgend andere sichere Resultate für die Kenntniss der Biographie Sperandio's zu ziehen, als dass — was übrigens schon Friedländer festgestellt hatte — die Medailleure Sperandio und Meglioli zwei ganz verschiedene Individuen sind. Seither hat der von A. Venturi im Kunstfreund I. S. 277 mitgetheilte Brief Sperandio's an Herzog Ercole I. über die Person des ersteren einiges weitere Licht verbreitet. Vor allem dürfen wir nunmehr den »Sperandeus de Mantua, aurifex habitans Ferrariae« desselben kaum ferner mit irgend einem der seit 1473 in den estensischen Ausgaberegistern vorkommenden Maler ähnlichen Namens identificiren. Wir müssen ferner nach der in jenem Briefe enthaltenen Angabe über seine Familienverhältnisse das Geburts- und Todesdatum des Meisters früher ansetzen (spätestens etwa zwischen 1440 bis nach 1500), als es bisher wahrscheinlich in Folge Verwechslung mit dem Todesdatum (6. November 1528) eines seiner Namensgenossen angenommen worden war. Durch diese Vordatirung erklären sich dann auch zwei Umstände auf ganz natürliche Weise, die bisher räthselhaft erschienen: dass der Künstler mehrere seiner besten Medaillen auf berühmte Persönlichkeiten schon vor dem Jahre 1466, also vor seinem zwanzigsten Jahre gearbeitet, und dass er in dem letzten langen Zeitraum seines Lebens, etwa von 1500—1528, gar nichts mehr geschaffen habe.

Zugleich damit würde die — auch sonst nur auf schwachen Füssen stehende — Attribution eines anderen Werkes an den Meister fallen: Der originellen Medaillonbüste Mantegna's († 1506) über seinem Grab in S. Andrea zu Mantua. Im Uebrigen entspricht ihre scharfe, geist- und effectvolle Modellirung bei sonstiger voller Wahrung der Monumentalität so wenig der Manier von Sperandio's anderen Arbeiten, dass seine Autorschaft schon aus stilistischen Gründen sehr zweifelhaft erscheint. Dagegen ist darauf hinzuweisen, dass die Mantegnabüste ein in die ornamentale Umfassung des Medaillons weit hinabreichendes Bruststück zeigt — ähnlich wie es Meglioli bei allen seinen Medaillen auch anwendet. Erscheint es hiernach wohl zu gewagt, jene mit irgend einem Mitgliede dieser Goldschmiedefamilie, wenn auch nicht mit dem Medailleur dieses Namens — denn seine Arbeiten liegen zwischen 1474—1489 — in Verbindung zu bringen? Dadurch würde sich auch die traditionelle Attribution an Sperandio erklären — wurden doch die Meglioli und Sperandio bis in die jüngste Zeit herab miteinander identificirt.

Mit scheinbar gewichtigeren Gründen, die sich auf einen Vermerk im Ausgabenbuche des Franciscanerklosters zu Bologna vom Jahre 1482 stützen, wird dem Sperandio ein zweites Werk der Bildnerei — selbst auch durch Heiss noch — zugeschrieben: Das Terracottadenkmal Alexander's V., jetzt im Camposanto daselbst aufgestellt. Allein schon Cicognara hat die Geltung jener

stark erschüttert, und mit ihm hat die gesammte neuere Forschung — diese aus stilkritischen Gründen — in diesem Punkt sich für die Richtigkeit der Angaben Vasari's entschieden, wonach das genannte Monument eine Arbeit Niccolò's d'Arezzo ist. Freilich wäre trotzdem zur definitiven Lösung der Frage eine Prüfung jener Ausgabenregister, sowie der darnach in Oretti's handschriftlichen »Estratti dai libri del convento di San Francesco« (im Staatsarchiv zu Bologna?) gemachten Auszüge sehr erwünscht. Im besten Falle dürfte sich vielleicht herausstellen, dass Niccolò's Werk durch Sperandio vollendet worden sei. Was endlich die von Giordani (Intorno a dodici medaglie di uomini illustri Bolognesi operate da Sperandio Mantovano, im Almanacco statistico Bolognese per l'anno 1842) angeführte Ueberlieferung betrifft, das von Putten gehaltene und von seiner Büste gekrönte Wappen in Terracotta des bologneser Senators Niccolò Sanuti an dessen Palaste (dem heutigen Palazzo Bevilacqua) sei eine Arbeit Sperandio's gewesen, so wäre bei dem Umstande, als eine Prüfung des seither verschwundenen Werks unmöglich, irgend ein urkundlicher Nachweis für jene Tradition aber nicht vorhanden ist, ihre Attribution an den Meister wenigstens in hypothetischere Form zu fassen gewesen, als es von Heiss geschieht.

Ueber den Werth der Arbeiten Sperandio's als Medailleur, über den Charakter ihrer Behandlung, über deren technische Eigenthümlichkeiten, kurz über alle Momente, die nicht aus dem historischen Boden erwachsen, auf dem der Verfasser sein Werk aufbaut, enthält sich derselbe auch diesmal aller Andeutungen oder gar Ausführungen. Gerade was unseren Meister betrifft, hätte sich in dieser Beziehung Gelegenheit geboten, auf den grossen Unterschied in der Werthschätzung desselben einst und jetzt hinzuweisen, und das Urtheil, das sich über ihn so ziemlich consolidirt hat, zu begründen. Dass auf jene das Lob der »Weimarer Kunstfreunde«, die Sperandio bei Anlass der Vorführung der Denkmünze Federigo's von Montefeltre — allerdings einer seiner besten Arbeiten — weit über Pisano erhoben, nicht ohne Einfluss gewesen ist, dürfte wohl mit Sicherheit anzunehmen sein. Interessant in dieser Beziehung und zugleich schlagend für die künstlerische Ueberlegenheit Pisano's ist der Vergleich der Reverscomposition der Denkmünze Grati's mit jener von Pisano's Medaille auf Novello Malatesta, welcher Sperandio die seinige mit so geringem Geschick nachgebildet hat; charakteristisch ferner für die in seine Manier einbrechende Stillosigkeit ist es, wie er sich auf dem Avers der Medaille Barbazza's nicht scheut, dessen Hand im Armausschnitt des Ueberwurfs eingehängt nicht bloss darzustellen, sondern sie sogar durch die untere Begrenzung der Büste mitten entzweizuschneiden. Dass es selbst dem für die schlechte Sache fast zu weit getriebenen Bemühen des Verfassers wiederholt nicht gelingt, für die abstrusen Allegorien der Kehrseiten, in denen Sperandio ebensowohl dem Geschmack der Dargestellten, wie seinem eigenen Gefallen daran gehuldigt zu haben scheint, einigermassen plausible Erklärungen zu finden, kann nicht Wunder nehmen. Doch bringt Heiss auch hier theils Ausführlicheres als Friedländer, theils ganz Neues bei. Die biographischen Excurse sind viel vollständiger als die kurzen Notizen des Ebengenannten. Wenn der Verfasser

manchmal vielleicht zu weit geht (wie bei den Bentivoglio, Montefeltre), so lässt sich dies eher entschuldigen, als dass er von den Darstellungen Kalliope's und einer Syrene auf den Kehrseiten zweier Medaillen Anlass nimmt, ganze Dissertationen über dieselben einzuschalten, die denn doch jedermann im ersten besten mythologischen Lexikon zur Verfügung stehen. Auch vieles biographische Material, das Friedländer nicht kannte, findet sich bei Heiss zuerst zusammengestellt (z. B. über Buonfrancesco, Trotti, Malvezzi, Sanuti u. ff.)

Für die Datirung der einzelnen Werke werden vielfach neue Belege beigebracht; so für die Barbarigomedaille und eine der drei Denkmünzen auf Giovanni Bentivoglio in dem Hinweis, dass sie zur Erinnerung an den Sieg bei Fornuovo (1495) gegossen seien; für die Marino Caraccioli's in dem Nachweis seiner Anwesenheit zu Ferrara Ende 1466; für jene Gal. Marescotti's, indem der darauf abgebildete Thurm mit dessen Belehnung mit dem päpstlichen Lehensgut Uccelino in Verbindung gebracht wird. Der frühen Datirung (vor 1462) der einen Denkmünze Giovanni Bentivoglio's (mit der Umschrift: Armorum ductor illustrissimus), die Friedländer aus dem Grunde annimmt, weil jener darauf noch nicht, wie auf späteren »princeps« heisst, tritt der Verfasser mit dem Argument entgegen, dass Giovanni auf einer zweiten Medaille, wo er entschieden jünger dargestellt ist, auch diesen Titel führt, wesshalb schon diese 1462 oder später entstanden sein muss. Ueberdies erscheint es gewagt, einen 18jährigen Jüngling als berühmten Feldherrn zu preisen. In anderen Fällen sind dagegen auch wieder Zweifel gegen die vorgeschlagenen Datirungen nicht ausgeschlossen, wie dies ja in der Natur des Gegenstandes liegt. So kann z. B. die Medaille Galeazzo Bentivoglio's kaum schon 1483 entstanden sein, da der Dargestellte doch entschieden mehr als 11 Jahre zählt (Friedländer setzt sie zwischen 1483—1491); diejenige Francesco Gonzaga's kann nicht erst nach dessen Tode (1483) gegossen sein, da die Umschrift ihn als »strahlendes Licht der Kirche« preist; jene Galeazzo Manfredi's wird, wie Friedländer annimmt, schon vor 1477 herstammen, da er darauf noch nicht den Titel »Herr von Faenza« trägt; diejenige Jacobo Trotti's möchte wohl nicht auf den von ihm im Jahre 1484 vermittelten Frieden zwischen Venedig und Ferrara zurückzuführen sein, da die Bedingungen desselben für letzteres so drückend waren, dass aus diesem Anlass die Verherrlichung des Friedensunterhändlers kaum gerechtfertigt erschiene; die Datirung der Medaille Simone Ruffino's in das Jahr 1482 aus Anlass der Allianz zwischen Neapel, Mailand und Ferrara gegen Venedig, fällt mit der viel plausibleren Deutung der Kehrseite bei Friedländer u. a. m.

Bezüglich der Schaumünze Sperandio's, die das von einem Lorbeerkranze umschlossene, umschriftlose Bildniss eines Unbekannten zeigt, ist dem Verfasser die von Friedländer ausgesprochene Vermuthung entgangen, dieselbe möchte nach der Aehnlichkeit mit dem von Baldassare Estense gezeichneten und von Friedländer für dessen Selbstbildniss gehaltenen Porträt der ehemaligen Gallerie Costabili zu Ferrara, den genannten Maler und Medailleur darstellen. Nun erklären aber Crowe und Cavalcaselle (d. A. V. 562) das fragliche Bild für ein Porträt des ferraresischen Dichters Tito Strozzi († 1502 im Alter von

80 Jahren), und der Vergleich dessen bei Litta publicirter (und nach ihm auch von Heiss, Heft I. S. 42 mitgetheilter) ovaler Medaille, die sich in der Brera und in der Bibliothek zu Ferrara befindet, mit der Denkmünze Sperandio's zeigt in der That, dass beide dieselbe Person, die letztere nur in etwas jüngerem Alter darstellen. Hiernach erscheint sowohl Crowe und Cavalcaselle's Benennung des Bildnisses bestätigt, als auch die Deutung der bisher unbestimmten Medaille Sperandio's auf Tito Strozzi festgestellt.

Dem illustrativen Theil der Arbeit haben Verfasser und Verleger, sowohl was Ausführung, als Reichthum des Materials anlangt, die gleiche Sorgfalt zugewendet, wie bei den früheren Heften. Die heliotypischen Abbildungen der Medaillen, worunter sieben überhaupt zum erstenmal publicirte, scheinen uns sogar in der Wärme und Milde des Tons und dabei doch auch Deutlichkeit der Wiedergabe — mit Ausnahme der in Ton und Lichtwirkung missglückten 9. Tafel — gegen jene noch einen Fortschritt zu bekunden. Völlig tadellose Leistungen des Kupferdruckes sind die drei Reproductionen »hors texte«, vor allem jene des Bellini'schen Gemäldes in S. Pietro zu Murano. In den kleineren Textillustrationen finden wir wieder fast alles gesammelt, was an Belegen aus dem Bereich der bildenden und vervielfältigenden Künste für den behandelten Stoff beigebracht werden kann. Nur ungerne haben wir darunter eine Wiedergabe des sonst wenig bekannten Denkmals Alexanders V. in Bologna und des wenn auch späteren Stichs nach dem ehemaligen Dogengrab Barbarigo in S. Maria della Carità zu Venedig — des einzigen Documents, welches uns das Ensemble dieses bedeutenden Werkes vergegenwärtigt — vermisst. Gern hätten wir dafür manches andere, was denn doch zu lose mit dem Text zusammenhängt, wie alte Stadtpläne und Ansichten entbehrt, um so eher, da der Verfasser, was uns daran vornehmlich interessiren würde, ihre Herkunft, nicht angibt. In dieser letzteren Beziehung wäre auch sonst noch eines und das andere zu ergänzen, so Herkunft und Aufbewahrungsort des Wappenreliefs der Barbarigo (S. 18), Herkunft und wahrscheinlicher Schöpfer der Doppelporträts Fr. Sforza's sowie Giov. Bentivoglio's mit ihren Frauen (S. 67 und 77), Autor (Niccolò dell' Arca) des Reiterreliefs Annibale Bentivoglio's in S. Giacomo zu Bologna (S. 75), jetziger Verbleib des Prunkdegens Lodov. Bentivoglio's (S. 20). Wenn wir zum Schluss auch der Versehen im Druck Erwähnung thun, die uns aufgefallen sind, so geschieht es einzig aus dem Grunde, weil wir ein Werk, an das so viel Kenntniss, Fleiss und Sorgfalt gewendet ward, und das bestimmt ist, auf lange hinaus für seinen Gegenstand als Autorität zu gelten, auch in dieser Beziehung gerne ganz tadellos sehen möchten: in der Umschrift der Kehrseite der Medaille Nicc.'s da Correggio (S. 30) ist das »ut« nach »ante te« ausgeblieben; bei den Medaillen Grati's, Sarzanella's und Vinciguerra's (S. 49, 65, 73) ist die Angabe der Bezeichnung »Opus Sperandei« vergessen; S. 22 als Standort des Reliefs Giov. Bentivoglio's S. Francesco statt S. Giacomo maggiore; S. 72 die Insel Veglia als im Golf von Venedig, statt im Quarnero gelegen, angeführt. *C. v. Fabriczy.*

Malerei.

Die neueste Raphaellitteratur.

Die kunsthistorische Bibliographie des Jahres 1885 beweist aufs neue, dass Raphael eine geradezu unerschöpfliche Quelle des Studiums den Forschern und Schriftstellern bietet, die Theilnahme an seinem Leben und seinen Werken noch immer in weiten Kreisen lebendig ist. Die Biographie Raphael's von E. Müntz ist in zweiter, erweiterter und umgearbeiteter Auflage erschienen [1]), der bekannte italienische Staatsmann und Kunstfreund Marco Minghetti hat gleichfalls eine kurzgefasste Lebensbeschreibung Raphael's herausgegeben [2]), Crowe und Cavalcaselle endlich haben dem ersten Bande ihres Buches über Raphael den zweiten folgen lassen [3]). Frankreich, Italien und England sind gleichzeitig in die Bahn eingetreten. Die Palme gebührt unzweifelhaft Frankreich. Wir begreifen vollkommen, dass die Raphaelbiographie von Müntz den Rang eines »standard book«, wie die Engländer sagen, sich erobert hat. Sie ist nicht allein vom allgemeinen litterarischen Standpunkte ein vortreffliches Buch: klar und vornehm einfach in der Sprache, geschickt in der Gruppirung, wohl überlegt in der Anordnung. Auch fachwissenschaftlich betrachtet, erscheint sie als eine hervorragende Leistung. Müntz verfügt nicht nur über die umfassendsten Litteraturkenntnisse, sondern darf sich auch einer gediegenen Sachkunde rühmen. Ihm entgeht selbst die entlegenste Schrift nicht, welche in älterer oder neuerer Zeit über Raphael erschienen ist. Sorgfältig wägt er die Meinungen gegen einander ab, niemals spricht er seine eigene Ansicht aus, ohne sie durch triftige Gründe zu belegen. Er pocht nicht auf seine unfehlbare Kennerschaft, aber er weiss die Schöpfungen Raphael's nach ihrem Werthe gut abzuschätzen und richtig zu beurtheilen. Er überladet nicht den Leser mit technischen Erörterungen, welche sich doch nicht zu einem Gesammtbilde der künstlerischen Eigenthümlichkeit des Meisters zusammenschliessen, er beschreibt aber die Bilder anschaulich und gibt den Eindruck derselben genau wieder. Hinter den Werken verschwindet nicht ihr Schöpfer. Die Persönlichkeit Raphael's wird in ihren mannigfachen Entwicklungsstufen unbefangen gewürdigt, sein Charakter allseitig geprüft. Als geschulter Historiker endlich hält Müntz das rechte Maass in der Ausmalung des allgemeinen Hintergrundes. Er will nicht gelegentlich auch eine Geschichte von Perugia, Florenz und Rom schreiben, sondern begnügt sich, von den Volkszuständen und öffentlichen Verhältnissen Italiens so viel anzuführen, als zum Verständniss der Stellung Raphael's in seiner Zeit und seiner Umgebung nothwendig erscheint. Alle diese Vorzüge zeichneten bereits die erste Auflage aus. Sie finden sich in höherem Grade in der vorliegenden zweiten Ausgabe, welche überdies eine noch reichere

[1]) Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Ouvrage couronné par l'Académie française. Nouvelle édition entièrement refondue. Paris, Hachette, 1885.

[2]) Raffaello. Bologna, Zanichelli, 1885 (290 S.).

[3]) Raphael, sein Leben und seine Werke. Zweiter Band. Leipzig, Hirzel, 1885. Wir halten uns an die von Herrn C. Aldenhoven besorgte Uebersetzung, welche mit dem englischen Originale wörtlich übereinstimmt.

Ausstattung erfahren hat. Fünfzig Tafeln und 1246 Textillustrationen schmücken das Buch. Unter den neuen Capiteln fesseln besonders zwei unsere Aufmerksamkeit, jenes, welches von der Nebenbuhlerschaft Raphael's und Michelangelo's handelt, und das andere, welches den Beweis antritt, dass das viel besprochene Venetianer Skizzenbuch in der That Raphaelischen Ursprunges ist. Die Schilderung des Wettkampfes zwischen den beiden grossen Meistern und der Parteiungen zwischen ihren Anhängern fasst die Resultate der neueren Forschungen in trefflicher Weise zusammen und darf im Ganzen als abschliessender Natur gelten. Auf die alten Fabeln und Irrthümer wird wohl niemand mehr zurückkommen.

In Betreff des Venetianer Skizzenbuches muss ich leider bekennen, dass die Beweisführung von Müntz mich nicht vollständig überzeugt hat und ich noch immer der Meinung zuneige, dass wir in demselben nur die Reste eines in einer umbro-toskanischen Werkstätte benutzten Uebungsbuches mehrerer Schüler besitzen. Doch verlangt die Achtung vor einem so hervorragenden Gegner, dass wir seine Gründe anführen und erwägen. Müntz nimmt drei Punkte als unbestreitbar an: 1) dass das Skizzenbuch aus dem Ende des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammt; 2) dass es von Haus aus ein Album oder ein auf Reisen benütztes Zeichenbuch (un carnet de voyage) bildet, und 3) dass die überwiegende Mehrzahl der Zeichnungen von einer einzigen Hand herrühren. Für die Abstammung von Raphael erscheinen ihm sodann folgende drei Gründe entscheidend: 1) die engen Beziehungen mit den uns bekannten Studien und Arbeiten Raphael's; 2) die Aehnlichkeit des Stiles und der Technik; 3) die häufigen Berührungen der Zeichnungen mit den authentischen Werken Raphael's, die Uebereinstimmung in den Typen, in Gebärden und Bewegungen. Von allen diesen Annahmen ist nur die erste unbestritten. Das Skizzenbuch fällt in der That in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Dass dasselbe auf Reisen benutzt wurde, um sich zu üben und die empfangenen Eindrücke zu befestigen, erscheint wenig wahrscheinlich, wenn wir sehen, wie sehr bei mehreren Zeichnungen der Lehrzweck vorwiegt. Nach Originalen fremder Hand wurden einzelne Gestalten copirt, diese mit dem Quadratnetze überzogen. Das deutet doch wahrlich eher auf eine Beschäftigung in der stabilen Werkstätte als auf eine rasche Fixirung eines gelegentlichen Reiseeindruckes. Die Vertheidiger des Raphael'schen Ursprunges sind alle darin einig, dass sie den Gebrauch des Skizzenbuches auf ein volles Jahrzehnt (1495 bis 1505) ausdehnen. Raphael hat es noch als unreifer Knabe in Urbino zu benutzen angefangen, dann nach Perugia mitgenommen, wo er merkwürdigerweise nicht nach seinem Lehrer Perugino, sondern nach Pinturicchio zeichnete und noch in Florenz, als er bereits unter dem Einflusse Leonardo's stand und die Grablegung componirte, verwendet.

Auf Raphael's sonst so sehr gerühmten Fleiss wirft es gerade kein günstiges Licht, dass 50 Blätter für so viele Jahre ausreichten. Doch abgesehen davon verwickelt die chronologische Anordnung in grosse Widersprüche. Die Copien der Philosophen- und Dichterbilder fallen noch in die urbinatische Periode. Sie zeigen aber eine ungleich mehr geschulte und geübte Hand als die Versuche, welche aus der peruginesken Zeit stammen. Man nehme z. B.

den bethlehemitischen Kindermord zur Hand. Er wird als ein Reflex der blutigen Ereignisse, welche sich 1500 auf den Strassen von Perugia abspielten, aufgefasst. Ist ein solcher Rückfall in das Ungelenke und Unsichere denkbar? Die Zeichnung der Grazien fällt noch später, etwa in das Jahr 1503. Man vergleiche sie mit den nahezu gleichzeitigen Bildern Raphael's, den Berliner Madonnen, dem Crucifix. Tritt da nicht ein vollkommener Gegensatz in der ganzen Auffassung und ein gewaltiger Abstand zu Tage? Vollends wenn man Raphael auch die Cartons für die Libreria in Siena zuschreibt, und das thun alle Vertheidiger der Echtheit des Venetianer Skizzenbuches, kann man den Ansatz der stumpfsinnigen Zeichnung in dasselbe Jahr schwer zugeben. Wir besitzen glücklicherweise einige authentische Zeichnungen Raphael's, z. B. die Skizze zur Krönung Mariä, welche als Maassstab zur Vergleichung und Beurtheilung dienen können. Auch wenn man den Unterschied, welchen die Anwendung einer anderen Technik, hier feiner Silberstift auf präparirtem, dort Feder auf rauhem Papier, bedingt, noch so sehr betont, bleibt doch zwischen ihnen und den Naturstudien in Venedig ein sehr grosser Gegensatz im Typus, in den Maassen, in der Zeichnung der Extremitäten bestehen. Einzelne Darstellungen sind in zwei Exemplaren vorhanden, z. B. der männliche Kopf (P. 83) noch einmal in Oxford (Rob. 28). In Venedig gilt er als Studie zu einem Hirten auf der Predella zur Krönung Mariä, in Oxford wird er als ein Versuch im Stile Leonardo's angesehen. Hat Raphael eine Hallucination gehabt und schon in Umbrien Leonardo's übertriebene Charakterköpfe im Geiste geschaut, oder hat er einen umbrischen Kopf später in einen lionardesken verwandelt, oder endlich ist der Kopf in Venedig nicht die schlechte Copie der Oxforder Zeichnung? Auffallend bleibt schliesslich der Umstand, dass während in Raphael's Jugendbildern Anklänge an die Venetianischen Skizzen spärlich und auch dann nur gezwungen nachgewiesen werden, dieselben in seinen römischen Werken häufig wiederkehren sollen (Stanzen, Farnesina, grosse hl. Familie, Marcantonstiche u. s. w.). Hat Raphael das Skizzenbuch nach Rom mitgebracht, oder waren die Erinnerungen an die schwachen Versuche in seiner Jugend in ihm so lebendig geblieben, dass sie alle dazwischen liegenden Eindrücke verwischten? Man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, dass die überwiegende Mehrzahl der Blätter im Venetianischen Skizzenbuche Copien nach Vorlagen, welche von fremder Hand gezeichnet waren, und nicht Naturstudien sind. Dann erklärt sich die Verschiedenheit des Stiles, der Zeichnung, der verschiedene Grad der Güte, die vorherrschende Trockenheit, Härte, Leblosigkeit und Unsicherheit der Darstellung am einfachsten. Sie besitzen denn auch für das Verständniss von Raphael's Entwicklungsgang einen ganz untergeordneten Werth, selbst wenn man nachweisen könnte, dass sie von Raphael's Hand herrührten. Nicht was er copirte, sondern was er selbständig zu schaffen versuchte, hat für die Lebensgeschichte Raphael's Bedeutung. Das sind in Kürze die wesentlichen Bedenken, welche sich der Behauptung des Raphaelischen Ursprunges des Skizzenbuches entgegenstellen. Einzelne derselben mögen vielleicht beseitigt werden, vollkommen entkräftet wurden sie nach meiner Ueberzeugung bis jetzt nicht.

Minghetti's »Raffaello« ist das Werk eines geistreichen, kundigen Kunstfreundes, welcher nicht den Anspruch erhebt, die Forschung weiter zu bringen, sondern sich mit einer geschmackvollen Zusammenfassung des bisher Erforschten begnügt. Sein Führer ist vornehmlich Lermolieff-Morelli. Doch schwört er nicht blind, wie einzelne deutsche Schriftsteller, auf die Worte des hervorragenden Kunstkenners und meint denn doch auch, dass Lermolieff zuweilen subjectiven Eindrücken folge, nicht immer nach einer streng objectiven »naturwissenschaftlichen Methode« verfahre. Das wäre auch auf kunstgeschichtlichem Gebiete, welches häufig an psychologische Betrachtungen streift und der Intuition nicht entbehren kann, eine gar zu harte, um nicht zu sagen unmögliche Aufgabe. Minghetti weicht von Lermolieff in der Datirung mehrerer Gemälde ab. Er setzt den hl. Michael im Louvre z. B. nicht in die neunziger Jahre, sondern in die Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Urbino. Auch bestreitet er, dass das angeblich von Raphael gemalte Porträt in der Galerie Borghese die Züge Perugino's wiedergebe, sieht darin vielmehr das Bildniss Pinturicchio's. Die Schwierigkeit, ein mit so grosser Handfertigkeit und technischer Sicherheit gemaltes Werk der frühesten Periode Raphael's (1502 bis 1503) einzureihen, wird durch den Namenwechsel nicht gelöst. Eine selbständige Ansicht spricht Minghetti auch in Bezug auf die Fornarina in der Galerie Barberini aus. Er meint, dieselbe sei erst nach dem Tode Raphael's von Giulio Romano gemalt. Daher erkläre sich ihr reiferes Alter und ihr verblühtes Gesicht. Wir besitzen aber von Giulio Romano noch ein anderes Bildniss der Fornarina (Eremitage in St. Petersburg), in welchem sie noch verblühter und plumper dargestellt erscheint. Sollte sie Giulio Romano zweimal gemalt haben und besass die Fornarina auch nach Raphael's Tode eine so grosse Bedeutung, dass erst jetzt ihre Züge festgestellt wurden? Für die nahen Beziehungen der unter dem Namen der Fornarina verborgenen Frau sprechen übrigens die Deckenfresken in der Villa Lante am deutlichsten. Dort sind in dem einen Saale Dante, Petrarca, Poliziano und Raphael porträtirt, in dem anderen Saale begegnen uns die Bildnisse der Beatrice, Lana, einer dritten Frau, welche offenbar durch Poliziano verherrlicht wurde, und endlich die genaue Copie der sogenannten Fornarina. Auch das deutet darauf hin, dass der Fornarinacultus nicht erst nach Raphael's Tode erblühte. — Im Ganzen bietet Minghetti's Buch ein erfreuliches Zeugniss für die Kunstliebe und das Kunstverständniss in den vornehmen Kreisen Italiens, um so erfreulicher, als solche Stimmen nur selten zu uns dringen und den Freund Italiens manchmal die Sorge beschleicht, ob nicht Italien einer ähnlichen Gefahr entgegensehe wie Holland, dass der beneidenswerthe Besitz von Kunstschätzen auch hier eine gewisse Gleichgültigkeit gegen dieselben geweckt habe. Minghetti's sorgsam durchdachte, mit gesunder, maassvoller Kritik geschriebene Biographie wird gewiss von jedem Gebildeten mit Vergnügen gelesen werden. Der Mann, welcher in grossen Verhältnissen lebt und über eine umfassende Welterfahrung gebietet, ist von mancher kleinlichen Pedanterie des Stockgelehrten frei und besitzt für viele historische Dinge ein unbefangeneres Verständniss. Nur in dem chronologischen Verzeichniss der Werke Raphael's am Schlusse des Buches

stösst man auf einzelne Spuren, dass der Verfasser sich auf dem kunsthistorischen Boden nicht ganz sicher fühlt und leicht von den Meinungen Anderer sich leiten lässt. Er setzt z. B. die drei Grazien (gegenwärtig in Chantilly) an den Anfang der Raphaelischen Thätigkeit, die Zeichnung der Madonna mit dem Granatapfel in Wien lange vor die Madonna Connestabile; die Mad. Solly lässt er der Krönung Mariä folgen, die Sibyllen in S. M. della pace den Teppichcartons u. s. w. Doch wird wohl kein Forscher in Minghetti's Buche gerade über die richtige Zeitfolge der Raphaelischen Gemälde Auskunft suchen; in den Kreisen, für welche dasselbe zunächst bestimmt ist, dürfte dieser schwache Punkt kaum bemerkt werden.

Crowe's und Cavalcaselle's Biographie wendet sich an einen anderen Leserkreis als die litterarisch fesselnde Schrift Minghetti's. In ihrer bekannten, etwas trockenen, in Einzelheiten sich verlierenden Weise wollen die beiden Verfasser die Entwicklungsgeschichte Raphael's auf neuer Grundlage aufbauen und gut machen, was die Forschung bisher versäumt und verfehlt hat. Wer nicht schon mit Raphael's Werken ziemlich genau vertraut ist, wird das Ziel der Verfasser schwerlich würdigen können, noch weniger über die Stellung des Werkes in der kunsthistorischen Litteratur sich Klarheit verschaffen. Durch die Uebersetzung desselben ist dasselbe gegenwärtig Gemeingut mehrerer Nationen geworden. Doch merkt man an vielen Stellen, dass die Verfasser eigentlich nur das englische Publikum vor Augen hatten und unserer continentalen Anschauungsweise völlig fremd geblieben sind. Ueber den Inhalt der Fresken in der Stanza della Segnatura z. B. wissen sie nur Folgendes zu sagen: »Mannigfache Hypothesen sind aufgestellt, um zu erklären, wie Raphael zu der klassischen Bildung gekommen ist, welche sie bekunden. Allein man hat wenig mehr herausgebracht, als dass die Gemälde, welche diese Wände schmücken, die geläufigen Ideen der Zeit verkörpern, in welcher sie entstanden sind.« Punctum. Unwillkürlich erinnert man sich an die bekannte Thatsache, dass die Stiche nach der Disputa und der Schule von Athen in England selten Käufer finden, weil der Gedankenkreis, in welchem sich namentlich die Disputa bewegt, den in England gangbaren Vorstellungen fremd gegenübersteht. In Betracht kommt auch die Scheu englischer Schriftsteller vor zusammenfassenden historischen Betrachtungen, und ihre Vorliebe, die menschliche Entwicklung an einzelne hervorragende Individuen zu knüpfen, dieselbe vom allgemeinen Hintergrunde loszulösen und höchstens äussere Einflüsse anzunehmen. Persönliche Neigungen verstärken die nationale Eigenthümlichkeit. Crowe und Cavalcaselle haben offenbar eine bessere Anlage zu Kritikern als zu Historikern. Die Uebersetzung hält sich mit buchstäblicher Treue an das englische Original. Dagegen ist nichts einzuwenden, da man annehmen kann, dass der Uebersetzer von der Richtigkeit der im Original vorgetragenen Ansichten vollkommen überzeugt ist. Nur scheint denn doch seine Zurückhaltung zu weit zu gehen, wenn er selbst einzelne thatsächliche Irrthümer, vielleicht nur Schreibfehler, nicht zu verbessern wagt. Einmal rufen Crowe und Cavalcaselle das Zeugniss von »Carmolli's Raphael« an. Darunter kann doch nur die berüchtigte Fälschung Comolli's gemeint sein. Ein anderes Mal erwähnen sie Umriss-

stiche des Santi Bartoli nach Raphael's Fresken im Badezimmer Bibbienas. Solche sind völlig unbekannt, dagegen besitzen wir Umrissstiche nach den Fresken von dem 1750 in Rom geborenen, 1824 daselbst verstorbenen Kupferstecher T. Piroli. Das stimmt auch besser mit der weiteren Angabe im Texte, dass die Fresken erst vor 50 Jahren durch eine Täfelung verdeckt wurden, vorher aber noch in Umrissen gestochen wurden. Uebrigens ist die Mehrzahl der Compositionen bereits durch die Schule Marcanton's vervielfältigt worden.

Zu Mythenbildungen, wie sie im ersten Bande so häufig auftauchten, gibt der zweite Band, welcher die römische helle Periode Raphael's behandelt, selten Anlass. Es wird nur wiederholt, dass Raphael auf Michelangelo's Empfehlung nach Rom berufen wurde, dass der Venetianer Lotto (etwas langsam) den Weg für Tizian bahnte, und dass im Jahr 1511 neuerdings Bramante gegen Michelangelo Intriguen plante und ihn aus der Sixtina entfernt sehen wollte. Im Allgemeinen sind die historischen Thatsachen richtig gestellt; nur erscheint der Eifer gegen Heath Wilson's falsche Datirung eines Briefes Michelangelo's nicht nöthig. Ausserhalb Englands ist die Berichtigung des Datums (statt 1509: 1511) seit länger als einem Jahrzehnt bekannt.

Eine andere Eigenthümlichkeit der Verfasser, die stark ausgebildete Theorie, dass Raphael sich aus einer Summe künstlerischer Einflüsse zusammensetze, ist dagegen in vorliegendem Bande noch stärker entwickelt als in dem früheren. Einzelne Beispiele — eigentlich müsste man das ganze Buch abschreiben — mögen zeigen, in welchem Umfange die Einflusstheorie verwerthet wird.

In den Rundbildern an der Decke der Stanza della Segnatura begegnen wir Anklängen an verschiedene Perioden. »Die Theologie erinnert uns an die peruginer und florentiner Zeit, die Poesie an Perugia, Michelangelo und die Antike, die Justiz ist umbrisch, die Philosophie klassisch.«

»Im bethlehemitischen Kindermorde vereinigt Raphael, was er aus seinem Urtheile Salomon's herübergenommen, mit Studien nach Signorelli aus dem Venetianischen Skizzenbuche und Erinnerungen an Giotto in Assisi, Duccio in Siena und Domenico Ghirlandajo in S. M. Novella zu Florenz.«

»Im Urtheile Salomon's erkennen wir eine Menge Erinnerungen an die Antike, an Leonardo und Signorelli.«

»Die Zeichnung zum Adam (im Louvre) vereinigt das Studium der Natur mit dem des Torso in Belvedere.«

»Raphael hatte die Anbetung der Könige von Leonardo vor Augen, als er die ersten Zeichnungen zur Disputa machte. Ausser der Jungfrau mit dem Kinde haben die Gestalten Leonardo's ihr Gegenstück in der Skizze zu Windsor, einer Zeichnung zu Chantilly und dem Fresco des Vaticans.«

In der Schule von Athen »erinnern Pythagoras und seine Gefährten ebensowohl an Giotto und Ghirlandajo als an Leonardo da Vinci«.

»Das Unthier in dem unteren Relief (unter der Apollostatue in der Schule von Athen) ist eine neue Behandlung des Gegenstandes, welchen Ghirlandajo in dem Gemälde des Zacharias mit dem Engel in S. M. Novella angebracht hatte. Das Gefecht (oberes Relief) ist im Geiste Leonardo's gehalten,

wie es im Hintergrund der Anbetung oder im Vordergrund der Schlacht von Anghiari erscheint.«

»Das Christuskind in der Madonna di Foligno gibt die Haltung des Knaben in dem florentiner Rundbild Michelangelo's getreulich wieder, ebenso den kleinen Ham in der Erscheinung Gottes vor Noah.« Das Christuskind in der Jungfrau mit dem Diadem setzt dagegen das Studium einer antiken Statue voraus.

»Die Gruppe von Mutter und Kind (in Borgobrande), welche den Papst um Hilfe anfleht, deckt sich ganz mit der Gruppe einer Mutter, die ihr Kind zum Betteln vorschiebt auf einem römischen Sarkophage (Bartoli, Admiranda Nr. 82).«

Der Teppich der Bekehrung Pauli zeigt »eine wunderbar abgewogene Composition, in welcher St. Paul und die Pferde mit grossem Geschicke der Schlacht bei Anghiari nachgebildet sind. Die Aehnlichkeit ist zuweilen so gross, dass wir die einzelnen Figuren verfolgen können. Das Streitross des Heiligen, das von einem Diener gehalten wird, gleicht dem des Hauptmannes, der auf dem florentiner Carton von den Bewaffneten angehalten wird. Der Bau und Schritt und die geflochtenen Schweife der Pferde sind an beiden Stellen ähnlich.«

An einer Stelle endlich summiren die Verfasser die Einzeleinflüsse in folgender Weise: »Raphael hatte nach Rom die Grundsätze Leonardo's mitgebracht und sie nach und nach aufgegeben, als Michelangelo die Wunder der Sixtinischen Capelle schuf. Michelangelo legte den Pinsel nieder und Leonardo kam nach Rom: er traf Raphael, vermuthlich im Vatican, und begleitete ihn nach Florenz und Bologna und gewann vollständig wieder seine alte Herrschaft über den Schüler Perugino's, welcher die Macht der Reaction theils in den Cartons, theils in den Porträts, und mit aller Kraft in den späteren Gemälden des dritten Saales bekundet.« Dass der Aufenthalt Leonardo's in Rom in das Jahr 1513 fällt, er wahrscheinlich 1514 wieder nach Oberitalien zurückgekehrt war, von einer Reise Raphael's nach Bologna im Winter 1515 nichts bekannt ist, dass die Annahme, Michelangelo hätte den Papst nach Florenz und Bologna begleitet, auf einem groben Irrthum beruht, daher auch die Schlösser, die darauf gebaut wurden von dem Streite zwischen Michelangelo und Leonardo u. s. w. reine Luftschlösser sind, wird bei der Aufstellung des Entwicklungsgesetzes: Raphael war bei seinem Eintrittt in Rom Schüler Leonardo's, wurde dann Schüler Michelangelo's und zuletzt wieder Schüler Leonardo's, leider nicht beachtet. Ist denn in der That der Einfluss Leonardo's so unwiderleglich? Nehmen wir als Beispiel den Teppich: Pauli Bekehrung. Das Ross auf dem Schlachtcarton hat sich auf die Hinterbeine gestellt, und wehrt sich mit seinem zur Seite und nach unten gekehrten Kopf gegen die Bisse des gegnerischen Pferdes. Das Ross auf dem Teppich greift mit den Hinterbeinen weit aus, nimmt also gerade die entgegengesetzte Stellung ein und wird von einem Knechte am Kopfzügel gepackt und zur Seite gerissen, also wieder in einer völlig entgegengesetzten Bewegung dargestellt. Die Verwandtschaft der Race und die der allgemeinen Mode entsprechende Flechtung

des Schweifes reichen doch nicht hin, um einen unmittelbaren Einfluss des einen Werkes auf das andere zu behaupten. Ein boshafter Kritiker könnte sagen: Die Aehnlichkeit zwischen den beiden Pferden besteht eben darin, dass sie beide Pferde sind.

Die übertriebene Anwendung einer Theorie, mit welcher es in beschränktem Maasse allerdings seine Richtigkeit hat, bleibt umsomehr zu bedauern, als sie Misstrauen gegen alle Beobachtungen der Verfasser weckt. Gar manche derselben, wie sich das ja bei Männern wie Crowe und Cavalcaselle von selbst versteht, beweisen ihren scharfen Blick und ihren feinen Sinn. Wir würden gläubiger sein, wenn nicht die Verfasser in einzelnen Fällen unserer Ueberzeugung so Schweres zumutheten. Von einer weiteren Polemik darf man füglich absehen, da sie doch nicht zum Ziele führen möchte. Dagegen sei eine allgemeine Betrachtung gestattet. Die beste Hilfe gegen willkürliche Hypothesen und die wirksamste Controle bietet eine gründliche Reform des Illustrationswesens auf kunstgeschichtlichem Gebiete. Bisher sind nur Abbildungen der ausgeführten Werke den kunstgeschichtlichen Büchern beigegeben worden. Sie bieten gewiss einen artigen Schmuck und sind für den elementaren Unterricht auch unentbehrlich. Anders stellt sich die Sache, wenn in Specialwerken die Entwicklung eines Meisters oder einer Schule eingehend dargelegt werden soll. Hier genügt nicht die Wiedergabe des fertigen Werkes, hier muss eine organischere Verbindung der Illustration mit dem Texte versucht werden. Sie wird nach drei Seiten hin sich erstrecken. Erstens müssen die Merkmale, welche den eigenthümlichen Charakter des Künstlers erkennen lassen, so stark als möglich hervorgehoben und zusammengestellt werden. Nur wenn man sie abgetrennt von ihrer Umgebung auf grösseren Bildern, für sich, vor Augen hat, gewinnen sie Sprache und Ueberzeugungskraft. Zweitens muss das allmählige Werden und Wachsen des Werkes aus seinen Anfängen, die Stufenleiter in der Entwicklung der Composition anschaulich gemacht werden. In beiden Richtungen hat die neue kunsthistorische Litteratur bereits den richtigen Weg betreten. Allerdings wird gewöhnlich bei der Aufzählung und Schilderung der Skizzen nur auf die betreffenden Sammlungen verwiesen. Crowe und Cavalcaselle z. B. citiren die Handzeichnungen in der Albertina u. a. ohne jede nähere Angabe irgend einer Nummer. Sie können sich darauf berufen, dass nicht alle Cabinete von Handzeichnungen allgemein zugängliche Kataloge besitzen. Aber Passavant gab doch ein ausführliches numerirtes Verzeichniss der Raphaelischen Handzeichnungen. Von den wichtigsten besitzen wir die weit verbreiteten Braun'schen Facsimiledrucke. Die Bitte scheint mir nicht unbescheiden zu sein, in künftigen Fällen doch auch auf die Zeit des Lesers mehr Rücksicht zu nehmen und ihm das lange mühsame Suchen und Rathen zu ersparen. Uebrigens möchte ich nicht nur wegen der grösseren Bequemlichkeit die Einverleibung der vorbereitenden Skizzen in die kunsthistorischen Monographien empfehlen. Es ist auch von nicht geringem sachlichen Werthe, wenn man unmittelbar die Meinung des Schriftstellers an der vorgeführten Zeichnung prüfen kann, Wort und Bild einander ergänzen. Das grösste Gewicht möchte ich auf die dritte Gattung von Illustrationen, die ver-

gleichenden, legen. Die Frage, ob eine Gestalt, ein Gewandmotiv, eine Bewegung vom Künstler erfunden oder einem älteren Werke entlehnt wurde, ob er selbständig oder unter einem bestimmten Einflusse schafft, ist für das kunsthistorische Urtheil von grosser Bedeutung. Verlässt man sich auf die blosse Erinnerung, begnügt man sich mit der blossen Wortbeschreibung, so bleibt man der Gefahr grosser Selbsttäuschung ausgesetzt. Die Gegenstände der Vergleichung, Vorbild und Nachbild, müssen vom Auge selbst geprüft, einander gegenüber gestellt werden, wenn möglich mit gleicher Vertheilung von Sonne und Wind, also in gleicher Technik, in annähernd gleicher Grösse und so, dass auch die künstlerische Absicht, welche ihrer Gestaltung zu Grunde liegt, erkannt werden kann. Nur auf diese Art kommt methodische Sicherheit in die Forschung und wird das Spiel mit allgemeinen Aehnlichkeiten beseitigt. Das thut aber um so mehr Noth, als einzelne Kunstschriftsteller offenbar darauf ausgehen, der Kunstgeschichte den Rang einer ernsten Wissenschaft zu nehmen. Nach ihnen ist die Beschäftigung mit der alten Kunst nur eine Art von — man verzeihe den nichtdeutschen Ausdruck — Sport, welchen sich geistreiche Leute ungestraft erlauben dürfen und mit mehr oder weniger Witz und Behagen ausüben. Alles ist über die alten Künstler zu behaupten gestattet, wenn man es eben nur als möglich oder wahrscheinlich hinstellt. Feste Grundsätze und Daten gelten in der Kunstgeschichte nicht; sie hat es nur mit Problemen, mit provisorischen Wahrheiten zu thun. Am meisten leidet unter dieser bescheidenen Anschauung vom Werthe der Kunstgeschichte der arme Raphael. Der Streit über seinen Geburtstag ist längst veraltet. Kann man denn beweisen, dass er im Jahre 1483 und in Urbino geboren worden? Ist er überhaupt geboren? Ist nicht Raphael einfach ein mythischer Begriff, mit welchem die Italiener nur den Aufschwung ihrer Kunst bezeichnen wollten? Und wird ihm vielleicht die Gnade erwiesen, zu den Menschen, die wirklich einmal gelebt haben, gerechnet zu werden, wie wird dann seine Persönlichkeit ausgemalt! Bald sehen wir ihn, wie er, alle Aufgaben und Aufträge vorahnend, schon als halber Knabe in sein Skizzenbuch die Gestalten, die ihn später beschäftigen werden, einträgt. Empfängt er dann ein Bild bestellt, dann lächelt er überlegen, ruft selbstbewusst: »Ich habe es schon!« und holt sein Skizzenbuch aus der Tasche. Oder er wird so dargestellt, dass er, ehe er ein Gemälde anfängt, schnell die Post nimmt, eiligst das halbe Italien, Florenz, Assisi, Siena, Perugia, durchwandert, alle älteren Meister von Giotto bis Leonardo und Michelangelo um ein Darlehen ersucht und mit den erbettelten Gaben seine Werke ausstattet. Heute mag diese Schilderung noch übertrieben klingen, morgen wird sie, wenn auf dem von einzelnen Schriftstellern angelegten Wege ohne Widerspruch fortgefahren wird, hinter der Wirklichkeit noch zurückstehen. Doch genug der Klagen, zu welchen der Grund erst verschwinden wird, wenn das Studium der neueren Kunstgeschichte der gleichen Zucht wird dauernd unterzogen sein, welcher die klassische Archäologie und die anderen historischen Disciplinen ihre wissenschaftliche Haltung und ihren Aufschwung verdanken.

So fruchtbar das vergangene Jahr an zusammenfassenden Schilderungen

Raphael's war, so gering fiel die Zahl der Einzeluntersuchungen, zu denen es doch wahrlich nicht an Stoff gebricht, aus. Die durch mehrere Hefte des Art-Journal laufenden Betrachtungen Henry Wallis' über die frühern Madonnen Raphael's (the early Madonnas of Raphael) bieten nicht die geringste Ausbeute. Man ist erstaunt, dass, nachdem so viel über Raphael geschrieben wurde, es doch noch Leute gibt, welche so wenig von Raphael wissen, wie Henry Wallis. Und er scheint unter seinen Landsleuten als Autorität zu gelten. Beachtenswerth ist allein ein Aufsatz von Julius Meyer im Jahrbuche der k. preussischen Kunstsammlungen (VII, 1). Er handelt von dem neu erworbenen Frauenbildniss des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim und kommt dabei völlig sachgemäss auf die sogenannte Fornarina in der Tribuna und auf den Violinspieler im Palazzo Sciarra zu sprechen. Er erwähnt meinen Zweifel an dem Raphaelischen Ursprung des letzteren Gemäldes. Was meinen Zweifel anregte, war vornehmlich das Datum 1518. In dieses Jahr versetzt, und nach meiner Erinnerung kann man die Echtheit der Inschrift nicht anfechten, fällt der Violinspieler vollständig aus dem Rahmen der gleichzeitigen Werke Raphael's heraus. Man nehme alle Oelbilder des letzteren, vom Jahre 1515 angefangen, insbesondere das Porträt Leo's X. mit den zwei Cardinälen, und prüfe, ob in der Behandlung des Fleisches, im Farbenauftrag eine nennenswerthe Verwandtschaft mit dem Violinspieler nachgewiesen werden kann. Wenn gesagt wird, dass Raphael, zum Wettstreit mit Sebastiano herausgefordert, einmal seine gewohnten Geleise verliess und Sebastiano auf dessen eigenstem Gebiete schlagen wollte, so bleibt es doch räthselhaft, warum Raphael den Kampf nicht lieber mit dem Maler des Lazarus in seiner Transfiguration ausfocht. Raphael hätte dann mit grösserer Sicherheit auf den Sieg über den gehässigen Gegner rechnen dürfen. Auch der freilich nur äusserliche Umstand verdient Beachtung, ob Raphael 1518, in der Zeit, in welcher er der Vielgeschäftigkeit beinahe schon unterlag, die Muse zu einem so liebevoll und fleissig ausgeführten Porträt fand? Jedenfalls schulden wir Julius Meyer grossen Dank, dass er die Frage wieder in Fluss brachte und durch Zusammenstellung des Violinspielers mit der Fornarina und dem Blenheimer Bildnisse den Kreis der Untersuchung schärfer begrenzte.

Anton Springer.

A. Genevay, Le style de Louis XIV. Charles le Brun, décorateur, ses œuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps. Paris, Librairie de l'Art, 1886. In Fol. 258 S.

Die neuere Forschung hat sich mit Charles le Brun wenig beschäftigt. Eine dem jetzigen Standpunkt der Wissenschaft entsprechende Biographie desselben existirt überhaupt nicht. Mit um so grösserer Freude ist daher die Arbeit des Herrn Genevay zu begrüssen, zumal sie von vorneherein durch ihr Erscheinen in der Bibliothèque internationale de l'art günstige Hoffnungen weckt. Der Herr Verfasser bringt uns allerdings keine vollständige Beschreibung des Lebens und Wirkens des Künstlers, sondern er hat sich vorgenommen, denselben nur von einer Seite, nämlich als Decorateur, zu betrachten, alles biographische Detail in den Hintergrund zu drängen und uns in grossen Zügen

ein Bild von der dominirenden Machtstellung desselben innerhalb seiner Zeit zu entwerfen. Es beruht das Werk auf den Resultaten der neuesten Specialforschung wie auf eigenen Studien[1]). Sehr angenehm ist die Beigabe von reichlichen Abbildungen, die den Leser anschaulich in die Epoche einführen.

Dass le Brun am 24. Februar 1619 geboren, ferner nicht sechs, sondern nur vier Jahre in Rom gewesen ist, wird von dem Verfasser richtig nach Jal corrigirt. Ausführlich geht derselbe dann auf die Gründung der Akademie und den Anteil le Brun's an derselben ein, da er gerade dies zur Erklärung für den immensen Einfluss desselben auf seine Zeitgenossen mit Recht für wichtig hält. Die äussere Veranlassung war die am 4. Februar 1646 von den Maîtres Peintres et Sculpteurs an das Parlament eingereichte Requête, in der sie gemäss ihrer Privilegien verlangten, dass die Zahl der Maler des Königs sowie der Königin auf je vier oder sechs reducirt würde, dass diese weder an Kirchen noch an Privatpersonen irgend ein Werk verkaufen dürften, dass nach dem Tode der Königin die Privilegien aufhören sollten, die ihnen als Maler oder Bildhauer derselben bewilligt wären u. s. w. (s. Piganiol de la Force, Descript. de Paris 1765, T. I, p. 216 fg.). Das Parlament erkannte die Berechtigung dieser Forderung durch einen vom August 1747 datirten Erlass an. Sofort theilten dies die Maîtres Peintres allen Malern und Bildhauern des Königs mit, mit Ausnahme von le Brun. Es scheint dies jedoch weniger eine Rücksicht auf den von dem Kanzler Séguier begünstigten Maler gewesen zu sein, wie der Herr Verfasser mit Vitet annimmt — hatte doch die Zunft gewagt, selbst dem König Vorschriften zu machen —, sondern vielmehr seinen Grund darin zu haben, dass le Brun nach seiner Rückkehr von Fontainebleau ein Bild (hl. Johannes im siedenden Wasser) bei den Maîtres Peintres eingereicht hatte, also Mitglied der Zunft war[2]). Le Brun hatte jedoch keine Neigung, sich unter den »Jurés« die Zwangsjacke anlegen zu lassen; rasch entschlossen trat er an die Spitze der Peintres du Roi — der Titel als solcher war ihm bereits vor seiner Abreise nach Rom verliehen — und berieth mit diesen die Gegenmassregeln gegen das Vorgehen der Maîtrise. Es ist nun die Ansicht verbreitet, die auch von Herrn Genevay getheilt wird, dass le Brun im Verein mit dem Staatsrath Charmois und mehreren anderen Künstlern dem Könige durch eine Bittschrift vom 20. Januar 1648 die Gründung einer Akademie vorgeschlagen hätte[3]). Dies ist nicht der Fall. In dem von Charmois abgefassten Bittschreiben handelt es sich lediglich darum, die Uebergriffe der Zunft in ihre Privilegien zu verhindern und sich die freie Ausübung der Kunst zu wahren. Die Schrift beginnt mit den Worten: »L'Académie des Peintres et Sculpteurs lassée des persécutions qu'elle souffre depuis longues années par l'ennuie des

[1]) Einzelne Abschnitte dieser Arbeit sind bereits im Journal »L'Art« 1878 u. fg. veröffentlicht.

[2]) Lépicié bemerkt freilich in seiner Biographie, dass le Brun dieses Bild als »don« nicht als »titre d'association« gegeben habe. Aber dies scheint, wie auch Herr Genevay selbst bemerkt, spätere Erfindung zu sein.

[3]) Dieses wichtige Schriftstück befindet sich in den Archives der École des Beaux-Arts und ist mitgetheilt von Vitet, Académie de peint. et de sc. Paris 1880.

certains Maistres Jurés ...« und schliesst: »Plaise à vos graces, Sire, faire tres expresses inhibitions et deffenses ausdits Maistres roy disans peintres et sculpteurs ... de troubler ou inquiétter les dits peintres et sculpteurs de l'Académie soit par visites saisies confiscations ou autrement ...« Nach diesen Worten muss man unwillkürlich annehmen, dass die Akademie bereits lange Jahre existirte. Vitet a. a. O. sieht in diesem Ausdruck freilich nur eine rhetorische Phrase, die Charmois benutzt habe, um sich als Redner für eine seit Langem anerkannte Gesellschaft hinzustellen. Allein obige Worte sind doch zu bestimmt gefasst, ausserdem wird auch in dem auf Grund der Bittschrift am 27. Januar 1648 ausgefertigten Erlass des Staatsraths der Zunft befohlen: »... de donner aucun trouble ni empechement aux peintres et sculpteurs de l'Académie ...« Schliesslich citirt Vitet selbst noch eine Notiz von Hulst, in der dieser berichtet, dass nach den Memoiren Florimont's die Gründung der Akademie bereits unter Ludwig XIII. stattgefunden habe und dem Staatssecretär Desnoyers verdankt werde, der sie unter die Direction von Chambray stellte. Nach dem Tode dieser Männer sei die Akademie jedoch vernachlässigt [4]).

Indessen wie dem auch sein mag, Bedeutung und feste Organisation bekam dieselbe erst nach der von le Brun und Charmois ergriffenen Iniative gegen die alles Maass überschreitenden Forderungen der Zunft. Nach dem königlichen Erlass vom 27. Januar vereinigten sich die Mitglieder der Akademie am 1. Februar, um sich systematisch zu organisiren. Die ersten Anfänge waren freilich äusserst primitiv und es dauerte noch 10—15 Jahre, ehe sie sich völlig entwickelt hatte.

Was die Akademie in der Folge erreichte, dankte sie le Brun und seinem Einfluss bei Séguier und Colbert. Danach kann man seine Stellung ermessen! Als dann in Ratibon, der 1655 zum Director ernannt war, ein seinen Einfluss durchkreuzendes Element in die Akademie eintrat, zog er sich gänzlich von derselben zurück. Allein die Akademiker erkannten bald, dass sie ohne le Brun nichts anfangen könnten, und baten ihn desshalb, ohne weiter auf Ratibon Rücksicht zu nehmen, durch Deputirte, sein früheres Amt als Kanzler wieder aufzunehmen (1661). Wie sehr le Brun von Séguier geschätzt wurde, zeigt sich aus den Worten desselben an die um seine weitere Protection bittenden Akademiker, denen er offen erklärte: »qu'il prendroit toujours beaucoup de plaisir à lui faire du bien tant qu'elle (die Akademie) seroit sous la conduite de ce bon-ami là«, indem er le Brun vertraulich auf die Schulter klopfte [5]). Auf le Brun's Veranlassung wurde bald darauf die Akademie in

[4]) Wie weit diese Angabe Hulst's auf Wahrheit beruht, lässt sich nicht controliren, da jede sonstige Angabe über die alte Akademie fehlt. Sollte die Nachricht später mit Rücksicht auf die Bittschrift entstanden sein, so müsste man unter Académie des peintres et sculpteurs die Mitglieder der Zunft verstehen, die gegen die Anmassung der »certains Maîtres Jurés«, also des Vorstandes, demonstriren und ihre Trennung von derselben verlangen.

[5]) Diese Nachrichten entnehme ich Piganiol de la Force a. a. O., der sie einem Augenzeugen, Testelin, dem ersten Secretair der Akademie, verdankt.

Rom gegründet; gewiss durch seinen Einfluss wurde Errard als Director dorthin geschickt, der ihm wegen des früheren Conflictes in Bezug auf die Decoration der Apollogallerie missliebig war. Nominell wurde le Brun freilich erst Director der Akademie im Jahre 1683, in Wirklichkeit war er es von Anfang an.

Der Verfasser bespricht dann die Arbeiten le Brun's im Hôtel Lambert de Thorigny, zeigt ihn als Decorateur in Vaux-le-Vicomte und Director der Gobelinmanufactur in Maincy, seine Malereien im Seminar von St. Sulpice, in der kleinen Gallerie des Louvre, in Versailles, Sceaux, St. Germain, als Anordner bei den zahlreichen Festlichkeiten: bei dem Einzuge des Königs und der Königin (1660), der Taufe des Dauphin (1668), dem Leichenpomp von Séguier (1672) u. s. w. Ausführlicher geht der Verfasser darauf auf die Thätigkeit des Künstlers als Leiter der Gobelinmanufactur in Paris ein, wo dieser mit dictatorischer Gewalt über die ihm zu Gebote stehenden Kräfte verfügte. Hier war er in seinem Elemente, Alles trug einen grossartig decorativen Charakter. Er entwarf das Ganze, im Einzelnen benutzte er die ihm zu Gebote stehenden Specialkräfte: Van der Meulen für die Ausführung der Pferde, Yvart für die grossen Figuren, Boulle für die Thiere und Vögel, Anguier für die Architektur, Génoëls und Baudouin für die Landschaft u. s. w. Das 10. und 11. Capitel ist dem 1844 abgebrochenen Marly gewidmet, diesem Fleckchen Erde, auf dem Ludwig XIV. sich von dem Trubel des Hoflebens in die Einsamkeit zurückziehen wollte, diesem »Nichts«, welches Millionen kostete. Mit Hülfe der im Besitz des Herrn Lasquin und im Louvre befindlichen Zeichnungen le Brun's zu den Façaden der Pavillons, die zum Theil reproducirt sind, ist es möglich, sich ein Bild von dem Aeussern der Gebäude zu machen. Von der inneren Decoration sind nur noch einzelne Fragmente gerettet, wie z. B. einige, nach des Verfassers Ansicht von Philippe Caffiéri geschnitzte Thüren (im Besitz des Herrn Wilkinson).

Mit dem Tode Colbert's hörte die Herrschaft le Brun's auf. Louvois hasste seinen Vorgänger und naturgemäss auch dessen Anhang. Wenn auch der König den Künstler bis an sein Ende protegirte, so sah dieser doch von Tag zu Tag seinen Einfluss schwinden und an seine Stelle den von Louvois begünstigten Mignard treten.

Das letzte Capitel umfasst schliesslich die Biographien der hauptsächlichsten Mitarbeiter le Brun's.

Die vorliegende Schrift des Herrn Genevay ist ausserordentlich geeignet, den Leser in die Zeit Ludwig's XIV. einzuführen. Sie wird gewiss die Forscher veranlassen, sich specieller mit dieser lange vernachlässigten Epoche zu beschäftigen. *Hermann Dierks.*

Museen. Kataloge.

Les Musées d'Allemagne: Cologne, Munich, Cassel, par **Émile Michel.** Accompagné de 15 Eaux-Fortes et de 80 Gravures. Paris, Librairie de l'Art, 1886.

Den meisten Vorständen der deutschen Museen ist der Besuch eines französischen Künstlers noch in lieber Erinnerung, der vor etwa drei Jahren

längere Zeit sich in Deutschland aufhielt, um in den Kunstsammlungen seine Studien zu machen. Die Resultate derselben hat Émile Michel in einer Reihe von Aufsätzen in »L'Art« niedergelegt; die drei Museen, welche bisher darin zum Abschluss gebracht sind, hat jetzt die Verlagsbuchhandlung des »L'Art« in einem starken und reich ausgestatteten Bande besonders ausgegeben.

Die feine, liebenswürdige Art, in welcher der Verfasser sich damals mit uns vor den Kunstgegenständen über diese auszulassen pflegte, bildet auch den Grundton dieses Buches, welches sich in erster Linie die Aufgabe stellt, das Interesse an den deutschen Sammlungen in Frankreich in weitere Kreise zu tragen. Die einschmeichelnde klare Art des Vortrags ist gewiss dazu angethan, für den nächsten Zweck wohlthätig zu wirken. Der Verfasser hat sich aber noch ein höheres Ziel gesetzt, durch welches das Buch auch für uns Deutsche — abgesehen von dem Interesse des Urtheils eines Franzosen über unsere Sammlungen — noch besonderen Werth erhält. Bei der Besprechung einzelner Bilder giebt nämlich Michel kurze Charakteristiken der Künstler, die er bei einer grösseren Zahl hervorragender Gemälde eines und desselben Meisters zu einem ausführlichen Bilde seiner Entwicklung gestaltet. So für Rembrandt bei Besprechung seiner Gemälde in Cassel, für Rubens und D. Teniers bei Aufzählung ihrer Gemälde in der Pinakothek zu München u. s. f. Der Verfasser macht gar nicht den Anspruch, viel Neues für die Kenntniss dieser Künstler zu Tage zu fördern, das ist nicht einmal seine Absicht. Aber die unparteiische Darstellungsweise, das klare Urtheil, welches überall eigene Studien verräth, und ein für den ausübenden Künstler seltener historischer Sinn lassen den Verfasser in seinen Ausführungen in den widerstreitenden Meinungen der Kunstforscher meist mit Schärfe und Tact das Richtige treffen.

Ein besonderes Interesse bietet es, gerade einen so hervorragenden Maler, einen der letzten Vertreter der grossen französischen Landschafterschule, sich den Gemälden der alten Meister gegenüber aussprechen zu hören. Dem Künstlerauge fällt so manche Schönheit, so manche Eigenthümlichkeit sofort auf, welche dem Kunsthistoriker über allerlei historische Fragen erst allmälig oder gar nicht zum Bewusstsein kommen. Desshalb sind uns alle solche Publicationen von Malern, welche mit Ernst und Fleiss sich in die Werke der alten Meister vertieft haben: ich nenne Sir Joshua Reynolds und Eugène Fromentin, von besonderer Anziehung und besonderem Nutzen.

Bei der Ausstattung erwähne ich, dass Michel selbst eine Reihe von Landschaften von Rembrandt, Rubens, Ruisdael, Claude u. s. f. für die Reproduction gezeichnet hat. Sie haben mich unter den zahlreichen, zum Theil sehr glücklichen und verschiedenartigen Abbildungen weitaus am meisten angezogen, da wir daraus lernen, was ein hervorragender Landschafter unserer Zeit in diesen alten Meisterwerken sieht und wie er sie übersetzt.

W. Bode.

Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno, esposte nel 1885 a Roma, preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII. al XVI. secolo per **Raffaele Erculei**, direttore del Museo artistico-industriale. Roma, Civelli 1885. gr. 8, 212 S.

Nicht das Verzeichniss der auf der vorjährigen Ausstellung von Arbeiten der Holzsculptur und Intarsia zu Rom vereinigten Kunstwerke ist es, das uns Veranlassung bietet, mit einigen Worten auf das vorstehend angezeigte Buch aufmerksam zu machen. Jene Ausstellung — die erste einer Reihe, worin das jüngst reorganisirte römische Museum die Entwicklung einzelner Zweige der Kunstindustrie in Italien vorzuführen beabsichtigt — war bekanntlich weder durch den Reichthum ihres Materials — sie zählte alles in allem bloss 185 Nummern — noch durch das Interesse, das eines oder das andere der vorgeführten Werke in historischer oder künstlerischer Hinsicht hätte bieten können, ausgezeichnet. Es ist vielmehr die Einleitung, die der Verfasser seinem Kataloge vorangeschickt hat und die auch räumlich den Löwenantheil — mehr als drei Viertel — des Gesammtumfangs seiner Arbeit ausmacht, worauf wir in diesen Zeilen hinweisen möchten. Dieselbe bietet nämlich die, soviel uns bekannt ist, bisher einzige übersichtliche und systematische Zusammenfassung der Geschichte der Holzsculptur und Intarsia Italiens von ihrem Beginn bis zur Blüthezeit im Cinquecento; denn Finocchietti's denselben Gegenstand behandelnde Arbeit kann kaum den Anspruch erheben, etwas anderes zu sein, als eine Sammlung von Material, das sich wohl durch Reichthum, aber ebenso sehr auch durch Systemlosigkeit und Mangel an kritischer Sichtung auszeichnet. Erculei dagegen zeigt unter Verwerthung und Berücksichtigung auch der neuesten, durch die Forschungen von Müntz, Bertolotti, Venturi, Bindi, Filangieri u. A. erschlossenen Quellen wohl nur in gedrängter, aber durch die Anführung der Speciallitteratur das Zurückgehen auf jene ermöglichender Ausführung vorerst die Ursprünge der behandelten Kunstübung auf, charakterisirt dann ihre verschiedenen Verwendungsarten und verfolgt endlich die Geschichte ihrer Ausbildung und ihrer Wandlungen in ihren hauptsächlichsten örtlichen Sitzen, wobei er, wie billig, mit Siena als ihrer Wiege den Anfang macht und nach E. Müntz' Vorgang auf die Beeinflussung des Stils der frühesten Intarsia-Ornamentik durch die Kunstweise der Cosmaten hinweist.

Bezüglich der Verpflanzung der letzteren nach Siena erinnert Erculei daran, dass eine beträchtliche Menge des Marmors für die Façade des Doms zu Orvieto — das Werk des Sienesen Lor. Maitani und das einzige, in welchem das Decorationsprincip der Cosmaten in monumentalem Maasse Anwendung fand — urkundlich aus Brüchen in nächster Nähe Roms (Castra Albani) bezogen wurde. Was ist natürlicher, als die Annahme, dass mit dem Materiale auch eine Schaar von römischen »Marmorarii« zu jenem Bau verpflanzt worden sei, die dann daselbst ihrer Kunstweise Geltung zu verschaffen gewusst haben. Freilich gab Siena bald das Darlehen mit Wucherzinsen an Rom zurück: aus Anlass der Besprechung der frühesten Intarsiawerke in Rom, insbesondere der Pforten der vaticanischen Basilika, von Fra Antonio da Viterbo 1437 vollendet, führt der Verfasser den Nachweis, dass die Holzsculptur von Siena

nach Viterbo verpflanzt worden war, woher sie ihre Adepten in die ewige Stadt trugen. (Interessant ist die bei dieser Gelegenheit nebenher publicirte urkundliche Angabe, dass Antonio da Sangallo der Jüngere 1525 für die Madonna della Quercia bei Viterbo die Cassettendecke gearbeitet habe.) Für die im Laufe des Quattrocento in Rom beschäftigten Meister der Holzsculptur schöpft Erculei übrigens reiche, bisher grossentheils unverwerthete Daten aus Müntz' bekanntem Urkundenwerke, wovon wir nur das Eine hier hervorheben wollen, demzufolge die (selbst noch in der neuesten Auflage des Cicerone vermuthungsweise dem Giuliano da Majano, der nachweislich nie in Rom gearbeitet hat, zugeschriebene) Decke von S. Marco 1467—71 von Marco di Piero, dem Bruder Giovannino's de' Dolci — des unter Paul II. und Sixtus IV. viel beschäftigten florentinischen Architekten und Bauunternehmers — ausgeführt wurde. Auch dass Antonazzo, der bekannte römische Maler, es gelegentlich nicht verschmäht hat, für die Decke der Vaticana ein Wappen zu schnitzen, sei hier nach derselben Quelle angeführt.

Wenn der Verfasser bei Besprechung der peruginer Holzsculpturen (p. 49) das Chorgestühl von S. Agostino dem von A. Rossi als dessen Schöpfer aufgestellten Baccio d'Agnolo di Lorenzo, und nicht dem bekannten florentiner Architekten Baccio d'Agnolo Baglione zutheilt, so ist ihm entgangen, dass in Folge Auffindung des Nachtragscontracts für die genannte Arbeit vom 20. Juni 1532 durch Milanesi jeder Zweifel bezüglich der Urheberschaft des letzteren Meisters ausgeschlossen wurde, wie denn auch A. Rossi seither die Irrigkeit seiner früheren Annahme ausdrücklich anerkannt hat (s. Giornale di erudizione artistica VI, 335). Ebenso ist es unrichtig, wenn der Verfasser in dem Pietro di Cristoforo, der als Bürge für Baccio d'Agnolo eintritt und ihm zugleich über eigenes Ersuchen die Entwürfe zu der Arbeit macht, nicht Pietro Perugino, sondern einen »andern ausgezeichneten Maler« sehen will (über den er aber nichts Näheres zu berichten weiss). — p. 61 ist der Antheil Fra Damiano's und seines Schülers und Verwandten Gian Francesco Zambelli am Chorgestühl des Domes von Genua nicht genügend gesondert. Auf Grund der von Beltrami aufgefundenen Contracte (mitgetheilt bei Finocchietti p. 134 ff.) wäre dies indess leicht möglich gewesen; überdies ist eine der drei von Fra Damiano ausgeführten intarsirten Historien bezeichnet und datirt (1546). p. 63 wird unter Bezugnahme auf eine Stelle des Milanesischen Commentars zu Vasari (II p. 469 n. 2) die von diesem angegebene Betheiligung Giuliano's da Majano am Chorgestühl des Domes zu Pisa abgewiesen. Indess hat Milanesi selbst später (IV p. 268 n. 3) eine urkundliche Nachricht für Giuliano's Mitarbeiterschaft beigebracht, der zufolge dieser 1477 für einen Stuhl (wohl den ihm von Vasari zugetheilten Dreisitz neben dem Hochaltar mit den Intarsien der hl. drei Könige) bezahlt wird. Dagegen hat Milanesi (an derselben Stelle) gezeigt, dass Giuliano da San Gallo an den genannten Arbeiten keinen Antheil hatte, wonach die gegentheilige Annahme Erculei's (p. 70) zu berichtigen ist. Auch die Angabe (p. 77), die Entwürfe der Intarsien für S. Domenico in Bologna rührten von Trozo da Monza, Bernardo Zenale und Bart. Suardi her, beruht auf einer Verwechslung mit jenen für S. Domenico in Bergamo, wofür

der Anonymus des Morelli in der That die Mitwirkung jener Maler anführt. p. 82 vermissen wir unter Antonio Barili's Werken die Anführung der bekannten Holzpilaster aus Pal. del magnifico (jetzt in der Akademie zu Siena) — offenbar nur aus Versehen, bilden sie doch heute das gefeiertste Werk des Meisters. Auch seine Betheiligung an dem 1506 reconstruirten Chorgestühl des Doms von Siena wäre zu erwähnen gewesen.

Ausführlich und vielfach neues Licht verbreitend sind die Nachrichten über die Holzsculptur im Königreich Neapel und Sicilien (p. 86—112). Die in den letzten Jahren durch Bindi, Filangieri und de Marzo erschlossenen archivalischen Quellen haben hier dem Verfasser reichliches Material geliefert. Wir ersehen aus seiner Darstellung, dass der von toscanischen und lombardischen Meistern allerdings im vollen Cinquecento hierher verpflanzte Kunstzweig zahlreiche einheimische Adepten fand, die bis ins 17. Jahrhundert hinein eine Reihe höchst prächtiger, wenn auch nicht mehr ganz stilreiner Werke schufen.

Als einen Mangel der im übrigen so verdienstlichen Arbeit Erculei's müssen wir es bezeichnen, dass der Verfasser die Entstehungsdaten der einzelnen Werke, auch wo sie genau bekannt sind, nicht durchwegs angeführt, sowie es auch, wenigstens zum Theil, unterlassen hat, die im Laufe der Zeit zerstörten oder verlorenen Werke stets als solche anzugeben. Dagegen werden sich ihm insbesondere die nicht italienischen Leser für die im Anhang zusammengestellte Bibliographie, welche die einschlägige, vielfach in Localpublicationen und periodischen Schriften versteckte Litteratur sorgfältig und, soweit wir beurtheilen können, vollständig verzeichnet, zu besonderem Danke verpflichtet fühlen. *C. v. Fabriczy.*

Notizen.

[Die Urheber der alten Stiche nach Michelangelo's Leda.] Im letzten Hefte des Repertorium (IX S. 247) hat J. Janitsch eine schätzenswerthe Mittheilung als »Berichtigung« zu einer meiner Angaben in Bezug auf den kleinen Stich nach Michelangelo's Leda (Repertorium VIII S. 409) und als »Ehrenrettung Heinecken's« gebracht.

Mit der Berichtigung hat es zunächst insofern seine Richtigkeit, als unser genanntes Blatt aus Versehen mit dem Reste seines Randes gemessen worden war. Innerhalb seiner Einfassungslinie gemessen, ist es in der That, wie das von Janitsch beschriebene Blatt, 129 Millimeter breit und 83 hoch.

Aus diesem Grunde und weil Heinecken notorisch die Dresdener Blätter und eben nur diese vor Augen gehabt hat, unterliegt es nicht dem geringsten Zweifel, dass wir alle drei, Heinecken, Janitsch und ich, dasselbe Blatt meinen und dass auf Grundlage dieses Materials kein vierter Stich nach Michelangelo's Leda angenommen werden darf.

Dass nun aber dieses Blatt auch identisch sei mit dem von Robert-Dumesnil unter Etienne Delaune IX p. 93 Nr. 307 beschriebenen, ist keineswegs ohne Weiteres klar. Ich nahm entschieden das Gegentheil an, weil Robert-Dumesnil's Beschreibung nicht zu unserem Blatte stimmt. Er sagt, Delaune's Stich sei eine Copie nach Aeneas Vico's Leda. Unser Stich ist aber eine Copie nach einem der von mir beschriebenen grossen Blätter nach Michelangelo's Leda; und dass deren Composition von derjenigen Vico's verschieden ist, hatte ich ja gerade bewiesen.

Da es indessen nicht undenkbar ist, dass auch Robert-Dumesnil, wie so manche, die beiden Compositionen verwechselt haben sollte, da ferner die Maasse stimmen und da vor allen Dingen die von Robert-Dumesnil gesehene 8 unten links auf dem Blatte sich bei genauester Untersuchung auch auf dem unseren findet, leider nur durch den alten Stempel völlig zugedeckt, so dass ich sie aus eben diesem Grunde übersah, — so gebe ich nunmehr gerne zu, dass unser Blatt das von Robert-Dumesnil beschriebene ist. Es gehört also zu einer Folge von acht Blättern Delaune's, welche alle Copien nach anderen Stichen sind. Darauf, dass unser Blatt eine Copie nach einem unserer grösseren Stiche sei, hatte ich in meinem ersten Aufsatz überhaupt nur Gewicht gelegt; und dieses bestätigt sich auf diese Weise ja. Janitsch irrt aber,

wenn er sagt, ich habe das Blatt dem Delaune abgesprochen. Ich habe Delaune's Urheberschaft allerdings bezweifelt, aber ausdrücklich hinzugefügt, dass ich sie nicht ganz abweisen wolle. Da sich nunmehr, wo zugegeben wird, dass das Blatt nur eine Copie Delaune's nach einem anderen Stiche ist, auch dessen von der sonstigen Manier dieses Meisters etwas abweichende Behandlung erklärt, so lasse ich jenen Zweifel gern fallen, so dass dieses kleinere Blatt also als »identificirt« gelten kann.

Einer »Ehrenrettung« Heinecken's aber bedurfte es nicht, weil seine Ehre gar nicht angegriffen war; denn Heinecken wird sich so wenig für unfehlbar gehalten haben, wie einer von uns dies thut; und dass er in der That nicht unfehlbar war, beweist ja schon der Umstand, dass er auf unserem grossen Hauptblatte »C. A.« statt »C. B.« las.

Auf dieses Blatt muss ich bei dieser Gelegenheit nochmals zurückkommen. Im C befindet sich noch ein kleiner Strich, der als J gelesen werden konnte. Ich glaubte daher darauf aufmerksam machen zu müssen, dass die Initialien J. B. C. diejenigen des Joannes Baptista de Cavalleriis seien, fügte aber sofort hinzu, dass die Stechweise und die Form des Monogrammes nicht eben auf diesen Meister deuteten. Inzwischen hat Herr J. E. Wessely die Güte gehabt, mir das Folgende zu schreiben: »Sie lesen ganz recht ‚C. B.'. Dieses Monogramm verbirgt aber nicht Cavalleriis, dessen Arbeiten auch von den genannten Stichen sehr abweichen. Es ist hier Cornelius Bos (oder Bus) zu verstehen. Das fragliche Blatt, welches die Chalkographen allerdings nicht erwähnen, das mir aber sehr gut bekannt ist, gleicht in der Mache vollständig dem Blatte ‚Die Schmiede des Vulcan' des C. Bos.« Ein Blick auf dieses zuletzt genannte Blatt hat mich überzeugt, dass Wessely Recht hat. Die Technik ist die gleiche. Die Buchstaben C und B sind auf der »Schmiede Vulcans« durch einen wagrechten Strich verbunden. Auf der »Leda« tritt ein senkrechter Strich im C an dessen Stelle. Doch ist auf diesen Unterschied kein Gewicht zu legen. Es ist also als erwiesen anzusehen, dass der erste Stich nach Michelangelo's »Leda« von Bos herrührt.

Da der zweite Stich nur eine gegenseitige Copie von unbekannter Hand nach diesem ist und der dritte, kleinere, wie gesagt, als Copie des Stephanus Delaune nach demselben gelten muss, so darf die Frage nach den Urhebern dieser Stiche, Dank der Betheiligung J. Janitsch's und J. E. Wessely's, somit als erledigt angesehen werden.

Dresden, im März 1886. *Karl Woermann.*

[Die Bambergische Halsgerichtsordnung.] Zu meinen Aufsätzen im »Repertorium« über dieses Thema habe ich folgenden Nachtrag zu bringen, der vielleicht auch in kunstwissenschaftlichen Kreisen, welche das Studium der Bücherillustration pflegen, einiges Interesse erregen wird. Die elfte Ausgabe der Halsgerichtsordnung führte ich in meinem zweiten Aufsatze mit den Worten an:

Bambergische / Peinliche Halßge- / richts-Ordnung. M.D.LXXX.

Am Ende:

Gedruckt zu Bamberg, / durch Johann / Wagner. / M.D.LXXX.

So lautet zwar Titel und Schlussangabe, aber das Werk ist weder 1580 erschienen, noch von Johann Wagner gedruckt. Wir haben es mit einem interessanten, bisher unaufgeklärten litterarischen und bibliographischen Curiosum zu thun. Diese Ausgabe der Halsgerichtsordnung wurde, wie ich im Folgenden nachweisen werde, 1694 von dem fürstbischöflich bambergischen Hofbuchdrucker Johann Jacob Immel hergestellt. In den bambergischen Kammerrechnungen findet sich folgende Stelle: »114 fl. 4 Pfd. Jac. Immel Hofbuchdr. der bamberg. peinlichen Halsgerichts-Ordnung, benanntlich 48 Bögen ad 48 kr. zu setzen, und 400 Exemplar vom Bogen 1 ₰ zu drucken. Zalt 19 Juli 1694.« Diese Ausgabe ist — wenn wir auf den Namen Immel und die Jahrszahl 1694 Nachdruck legen — einfach nicht vorhanden [1]). Ein eingehender Vergleich der beiden angeblich 1580 erschienenen Ausgaben erbringt aber den Beweis dafür, dass der eine dieser Drucke fast ein Jahrhundert jünger ist als der andere. Vor allem begegnet uns in der elften Ausgabe eine Orthographie, welche wohl im 17., keinesfalls aber im 16. Jahrhundert gebräuchlich war. Schon dieser Umstand allein, die gewaltige Differenz der Orthographie und dann auch des Textes zweier angeblich aus dem nämlichen Jahre stammenden, in der nämlichen Officin gedruckten Ausgaben eines Werkes, ist im Stande, meiner obigen Behauptung die sicherste Stütze zu verleihen. Dass aber diese elfte Ausgabe nicht von Wagner gedruckt ist, ergibt mit absoluter Gewissheit ein Vergleich der Typen der beiden Ausgaben. Ist es schon schwer erklärlich, wie Wagner dazu gekommen sein könnte, in einem Jahre zwei Ausgaben der Halsgerichtsordnung mit verschiedenen Typen zu veranstalten, so wird eine solche Doppelausgabe durch den bereits wiedergegebenen Wortlaut der Kammerrechnungen von 1580 geradezu in Abrede gestellt: es handelt sich dort offenbar nur um eine Ausgabe. Dass aber die elfte Ausgabe, welche ein in Bezug auf die Angabe des Druckers und der Jahrszahl getreuer Abdruck der zehnten ist, von Johann Jacob Immel hergestellt wurde, erhellt, wenn auch im Drucke der Name und das Jahr verschwiegen ist, zur Genüge aus der Uebereinstimmung der Typen der elften Ausgabe mit anderen Drucken Immels. Und noch ein, wie mir scheint, nicht ganz unwichtiger Umstand: die bambergischen Kammerrechnungen bemerken ausdrücklich, dass die sämmtlichen 400 Exemplare der Ausgabe von 1694 in rothes Pergament gebunden wurden. Das vor mir liegende Exemplar der elften Ausgabe trägt nun thatsächlich diesen rothen Einband. Zwei aus dem Jahre 1507 stammende Holzschnitte der zehnten Ausgabe sind in dieser nicht wieder verwendet worden: die Darstellung der den Eid ablegenden Zeugen und der Vorführung des gestohlenen Pferdes.

Franz Friedr. Leitschuh.

---

[1]) Weder die königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, noch die königl. Universitätsbibliothek in Würzburg, weder das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, noch die königl. Bibliothek in Bamberg besitzt eine Halsgerichtsordnung mit dem Druckernamen Joh. Jacob Immel.

[Eine Ansicht von Bologna aus dem Jahr 1505.] In einem abseits gelegenen Raum des Palazzo civico zu Bologna, der ehemals die Capelle der Stadtältesten bildete, jedoch seit Langem in Folge Vermauerung der Thüröffnung, durch die er sein Licht empfangen hatte, völlig verdunkelt war, wurde unlängst (wie Graf Gozzadini, der bekannte Archäolog und Historiker, in »Arte e Storia« 1886 Nr. 1 berichtet) ein perspectivischer Plan der Stadt wiederentdeckt, der insofern einen besonderen Werth erhält, als sich darauf viele seither demolirte oder umgestaltete Baudenkmäler, wovon keine bildliche Darstellung übrig geblieben ist, nachweisen lassen; so unter anderem der Torre della Magione, welcher im Jahre 1455 von Bart. Fioravanti, gen. Aristotele, um eine bedeutende Strecke verschoben wurde, ferner der Thurm und Palast der Bentivogli, welche 1505 auf Befehl Papst Julius' II. nach Vertreibung Giovanni Bentivoglio's II. demolirt wurden. Ueber der eine Länge von $2\frac{1}{2}$ und eine Höhe von $1\frac{3}{4}$ Meter einnehmenden Stadtansicht ist eine Madonna mit Kind, welch letzteres die untenliegende Stadt segnet, umgeben von Engeln, dargestellt. Der Charakter dieser figürlichen Malereien deutet auf die Schule Fr. Francia's; insbesondere in den Engelgestalten tritt derselbe kenntlich hervor, während die Madonna durch spätere Uebermalungen entstellt ist. Ueber die Veranlassung und den Zeitpunkt der Ausführung werden wir durch eine auf einem Spruchband enthaltene Inschrift belehrt, welche besagt, dass die Freske als Dank für Errettung aus Erdbebengefahr geweiht wurde. Nun ist aus den Localchroniken bekannt, dass die Erdbeben der Jahre 1502 und 1504 die Stadt verschonten, während jene im März und Mai 1505 an 4000 Häuser zerstörten, überdies Pest und Hungersnoth in ihrem Gefolge hereinbrachen. Das Votivbild musste also vor diesem Zeitpunkt, aber nach 1502 und 1504 entstanden sein, als die Erdbeben vorerst mehr Schrecken als materiellen Schaden verursacht hatten. In der That bestätigt ein heraldisches Emblem, das sich auf der Inschrift befindet und dem Wappen der Familie Sampieri angehört, diese Annahme, und ermöglicht überdies die ganz genaue Bestimmung der Entstehungszeit, indem ein Mitglied der genannten Familie im Januar und Februar 1505 (und dann weder in diesem noch im folgenden Jahre mehr) Gonfaloniere, d. h. Vorstand der Anziani war, in deren Capelle eben, wie oben angeführt, das Votivgemälde gestiftet wurde. — Sonderbar erscheint es, dass dieses für die Geschichte der Stadt Bologna merkwürdige Monument bisher von keinem Localforscher, von keiner der zahlreichen Guiden bemerkt, bezw. angeführt worden ist: jene Bianconi's allein (vom Jahre 1820) erwähnt das Madonnenbild, ohne jedoch auf die Stadtansicht hinzuweisen. *C. v. F.*

[Nachweis zweier Bilder Aldegrever's und Heemskerk's in den Uffizien.] In einer Mittheilung an »Arte e Storia« (Nr. 3 vom Jahre 1886) befürwortet H. Semper die Umtaufe der beiden im Katalog der Uffizien als Hugo van der Goes und Jan van Eyck angeführten Bilder Nr. 698 und 731, indem er das erstere dem Heinrich Aldegrever, das letztere Martin van Veen, gen. Heemskerk, zuschreibt. Jenes, eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen darstellend, wird von Crowe und Cavalcaselle (Gesch. der niederl. Malerei,

deutsche Ausgabe S. 176) für eine Arbeit Joach. Patenier's oder des Frankfurter Malers Conrad Fyol erklärt, im Cicerone (S. 660 d.) als Herri de Bles angeführt. Ein Vergleich mit dem im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. VII S. 267 ff.) als Jugendwerk Aldegrever's nachgewiesenen Triptychon in der Wiesenkirche zu Soest jedoch veranlasst Semper das fragliche Bild der Uffizien auch dem Letztgenannten zuzutheilen, indem er als Gründe dafür die schlagende Aehnlichkeit des Madonnentypus auf beiden Gemälden, die offenbar auf ein und dasselbe Modell zurückgeht, wie auch jene des Christuskindes in den Gesichtszügen, in Stellung und Geberde, sodann die gleiche schwere und eckige Behandlung des Faltenwurfs, endlich den Reichthum und die zierliche Ausführung des schmückenden Beiwerks anführt, die in beiden Werken gleich sind, und auf den geschickten Goldschmied hinweisen. Als ein drittes Jugendwerk Aldegrever's nimmt Semper sodann auch noch den »Gekreuzigten mit den traditionellen Nebenfiguren und landschaftlichem Hintergrund« in Anspruch, der sich im germanischen Museum befindet und dort der westphälischen Schule der Brüder Dünwegge zugeschrieben wird, und zwar aus den gleichen für das florentiner Bild allegirten Gründen. Hier ist es eine der um die ohnmächtige Muttergottes beschäftigten Frauen, die wieder auf jenes weibliche Modell weist. Semper ist denn auch geneigt, darin die Geliebte oder Frau des Malers zu sehen.

Was das zweite, die Anbetung der hl. drei Könige und S. Joseph und die Hirten darstellende Bild (Nr. 731) betrifft, so zeigt es nach Semper vollkommene Uebereinstimmung des Stils mit einer dem Martin van Heemskerk zugeschriebenen Altartafel desselben Gegenstandes im Museum zu Köln; nicht nur die Architekturen und die Anordnung der Perspective verrathen den gleichen Geschmack, sondern auch in den Köpfen, den Gewändern, den Bewegungsmotiven lasse sich theils vollkommene, theils annähernde Uebereinstimmung nachweisen. So sei der Kopf des vor dem Kinde knieenden Königs, sowie die ganze Gestalt des Mohrenfürsten in beiden Gemälden identisch. Auch das kräftige Colorit und die Art der Vertheilung des Helldunkels hätten beide Werke miteinander gemein. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du midi de la France au XV^{e} siècle. Observations sur les dessins du maître par MM. **Eugène Müntz** et **Jules de Laurière** nennt sich eine Studie im XLV. Band der Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France, welche sich mit dem Aufenthalte Giuliano's da San Gallo im südlichen Frankreich und mit seinen Aufnahmen dortiger antiker Monumente, die uns in dessen Skizzenbuch in der Barberina erhalten sind, beschäftigt. Der Aufenthalt des genannten Meisters in Frankreich fällt zwischen die Jahre 1492—1497. Damals suchte der Cardinal Giuliano della Rovere, nachmals Papst Julius II., vor dem Hass Papst Alexander's VI. daselbst eine Zuflucht. Giul. da San Gallo begleitete, wie Vasari berichtet, seinen Gönner in die freiwillige Verbannung und überreichte im Jahre 1494 zu Lyon in dessen Auftrag Carl VIII. das Modell eines fürstlichen Palastes. Ob er sodann, wie Giul. della Rovere, dem König auf seinem Zuge nach Italien folgte, ist unbestimmt. Dass er jedoch zwei Jahre darauf sich wieder (oder noch) in Frankreich befand, erhellt aus einem im barberinischen Codex von H. von Geymüller entdeckten Document, das die Aufzeichnungen Giuliano's über seine vom 26. April bis 4. Mai 1496 von Avignon über Tarascon, Arles, Aix und Draguignan nach Grasse unternommene Reise enthält, und das Müntz vollinhaltlich publicirt. Von Grasse aus wird Giuliano sich dann wohl nach Italien eingeschifft haben. Doch scheinen die Darstellungen von antiken Baudenkmälern Südfrankreichs, welche sich in dem Skizzenbuche Giuliano's finden, nicht auf dieser letzten, flüchtigen Reise entstanden zu sein; für jene des Triumphbogens in Orange ist dies ausser Zweifel, da er diese Stadt, die von Avignon nordwärts liegt, damals gar nicht berührte. Aus der von M. Jules de Laurière vorgenommenen genauen Vergleichung der südfranzösischen Skizzen Giuliano's — diese beziehen sich auf den Triumphbogen und das Theater zu Orange, sowie einen Monumentalbau unbekannter Bestimmung zu Aix — mit den Denkmälern, die sie darstellen, sowie den über diese letzteren vorhandenen gleichzeitigen und späteren urkundlichen Nachrichten ergibt sich nun, dass jene nicht sowohl gewissenhafte Aufnahmen der betreffenden Denkmäler in ihrem damaligen Zustande, als vielmehr Restitutionen sind, die der geniale Architekt ohne viel Berücksichtigung der archäologischen Genauigkeit und Wahrheit nach jenen

Bauten vornahm, die ihm — wie der dazumal halbverschüttete Triumphbogen zu Orange und der durch die mittelalterlichen An- und Umbauten der Templer gänzlich umgestaltete Palast zu Aix — nur in Bruchstücken oder Ueberresten vorlagen, oder die er, wie es bei den Plänen des Theaters von Orange geschah, sowohl in den Dimensionen als der Anordnung der Einzelheiten auf das Wesentliche reducirte, offenbar mit dem Zwecke, dadurch Anlage und Einrichtung ähnlicher Anlagen für sich typisch zu fixiren. Nicht strenge zum Gegenstand gehörig, trotzdem aber sehr erwünscht ist die von E. Müntz beigefügte Angabe der auf antike Denkmäler bezüglichen Zeichnungen des zweiten, in der städtischen Bibliothek zu Siena aufbewahrten Skizzenbuches von Giul. da San Gallo. Im Zusammenhalt mit den von A. Jahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (V p. 172 ff.) gegebenen Notizen über die eigenen und fremden Entwürfen und Bauten aus der Zeit des Meisters gewidmeten übrigen Blätter des kostbaren Heftes ist uns eine, wenn auch nur flüchtig andeutende Uebersicht seines Gesammtinhaltes gegeben.

Den Mitgliedern derselben Künstlerfamilie ist eine Studie H. v. Geymüller's (Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo, ainsi que sur plusieurs monuments de l'Italie) im gleichen Bande der Mémoires gewidmet. Der Verfasser weist darin zunächst nach, dass das ehemals in Casa Gaddi zu Florenz, heute in seinem eigenen Besitz befindliche Skizzenbuch, das bisher nach dem Vorgang Carlo Pini's Giuliano da San Gallo und dessen Sohn Francesco zugeschrieben wurde, vielmehr dem älteren Antonio und dessen eben genanntem Neffen angehört. Nicht nur der genaue Vergleich der Beischriften auf einzelnen seiner Blätter mit unzweifelhaften Autographen Antonio's führt zu dieser Attribution; das Skizzenbuch enthält überdies neben zweifellosen Werken des Genannten kein einziges seines älteren Bruders Giuliano. Unter jene gehören etwa 30 Blätter mit Skizzen für die erst zwei Jahre nach des letzteren Tode begonnene Madonna di S. Biagio zu Montepulciano, zwei Pläne für die urkundlich 1492—95 — also während der Zeit, wo Giuliano in Frankreich weilte — von ihm ausgeführten Befestigungsarbeiten am Castell S. Angelo, und zwei Entwürfe für die Consolidirung der Kuppelpfeiler der Kirche zu Loreto (eine Arbeit, die erst nach 1509 von seinem Neffen Antonio d. J. nach Plänen Bramante's ausgeführt wurde). Ausserdem enthalten die 148 Blätter des Skizzenbuchs (wovon etwa ein Dutzend leer geblieben sind) neben zwei Zeichnungen nach antiken Bauwerken (Plan der Constantinsbasilika und Darstellung eines jonischen Capitells) und zwei Blättern, die werthvolle Aufschlüsse über die Anordnung der Innenarchitektur von S. Costanza zu Rom und ihren nicht mehr vorhandenen Mosaikschmuck gewähren, Studien zu mehreren Central- und Langbauten, die nicht näher zu identificiren sind, Befestigungsentwürfe, figürliche Zeichnungen, und vier Entwürfe zu Palastbauten, wovon zwei offenbar für die Villa Madama bestimmt sind. So tritt denn auch Antonio da San Gallo d. Ae. neben seinen drei Neffen (Antonio, Francesco und Battista, il Gobbo) in die Reihe der Mitarbeiter Raphael's an dieser seiner architektonischen Hauptschöpfung.

Im zweiten Abschnitt seiner Abhandlung gibt Geymüller den Nachweis, dass die bekannte Sammlung von 184 Blättern architektonischer Handzeichnungen im Musée Wicar zu Lille, die von ihrem ehemaligen Besitzer Michelangelo zugeschrieben wurden und für die es bisher nicht gelungen war, einen wahrscheinlicheren Urheber aufzufinden, dem Bastiano (Aristotile) und Battista (il Gobbo) da San Gallo, den Neffen des älteren Brüderpaares, angehört, und zwar dem ersteren höchstens ein Dutzend davon, alle übrigen dem letzteren, der in der Mehrzahl derselben Zeichnungen Aristotile's, die jedoch heute nicht mehr nachzuweisen sind, copirt zu haben scheint. Auf die Einzelheiten der Beweisführung, die sich im Wesentlichen auf den Vergleich der Beischriften auf den liller Blättern mit unzweifelhaften Autographen beider Meister in der Sammlung der Uffizien stützt, können wir hier leider nicht näher eingehen.

Zum Schlusse berichtigt Geymüller seine frühere irrthümliche Ansicht (die auch in Müntz' »Les arts à la cour des Papes« II p. 306 übergegangen ist), wonach das Skizzenbuch Giuliano's in der Barberina auch Blätter von der Hand seines Neffen Francesco (jene nämlich, deren Beischriften von ihm herrühren) enthalte. Das neuerliche, genaue Studium jenes Bandes, sowie der Zeichnungen der Familie San Gallo in den Uffizien hat Geymüller davon überzeugt, dass das Skizzenbuch durchaus von der Hand Giuliano's stammt, und die Verschiedenheiten in der Behandlung einzelner Blätter desselben sich durch den langen Zeitraum (1465—1514) erklären, während dessen es entstand. Es ist im Wesentlichen eine Sammlung von Darstellungen antiker Denkmäler, theils eigene Aufnahmen, theils Copien fremder, worin nur ausnahmsweise Skizzen mittelalterlicher Bauten (Torre Asinelli zu Bologna, Dom, Baptisterium und Angeli zu Florenz) und gleichzeitiger Werke (Bramante's Rundtempel in S. Pietro in montorio) aufgenommen wurden. Von eigenen Entwürfen Giuliano's enthält es bloss denjenigen für den Neapeler Königspalast vom Jahre 1488 und einen der Pläne des Meisters für S. Pietro. Interessant ist die Constatirung, dass das Skizzenbuch anfänglich nicht in seiner jetzigen Ausdehnung und Bedeutung angelegt war: die ersten 17 Blätter wurden erst nachträglich von ihrer ursprünglichen Grösse (27 auf 40 Centimeter) auf diejenige der später hinzugefügten (39 auf 45½ Centimeter) erweitert.

Ein Beitrag L. Courajod's endlich für das genannte Jahrbuch (Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Cremone aux XV^e et XVI^e siècles) enthält werthvolle, bisher unveröffentlichte Documente zur Künstlergeschichte Cremona's, grösstentheils die bekannte Intarsiatorenfamilie del Saccha betreffend. Ihr berühmtestes Glied war Paolo del Saccha, der mit seinem Vater Thomas und Bruder Imero schon 1480 am Chorgestühl der Certosa von Asti arbeitete. Auf ihn bezieht sich denn auch die Mehrzahl der hier gebotenen Urkunden aus den cremoneser Archiven. Neben Kauf- und Verkaufsverträgen, Heirathscontracten, Testamenten, Aufnahmen des Nachlasses, die einerseits die Aufstellung des Stammbaums der Familie ermöglichten, andererseits über ihre bürgerlichen Verhältnisse, ihr Ansehen, sowie über den technischen Betrieb ihres Gewerbes manchen interessanten Aufschluss

gewähren, geben die folgenden Urkunden Nachweise über von ihnen ausgeführte Arbeiten: aus den Jahren 1518—1521 Compagnievertrag und Abrechnungen über die von Paolo im Verein mit seinem Neffen Gianantonio unternommene Lieferung des Chorgestühles für S. Giovanni in monte zu Bologna und einer Ancona für die Certosa von Pavia. Ferner der Vertrag und die Abrechnungen zwischen den Mönchen von S. Francesco in Cremona einerseits, zwischen Paolo del Saccha, seinem Sohn Giuseppe und Cristoforo da Venezia andererseits über die Ausführung des Chorgestühls in der genannten Kirche vom Jahr 1531—1534; endlich die Verträge von Paolo's Sohn Guiseppe über die Lieferung der Chorgestühle für S. Sigismondo und S. Pietro in Cremona aus den Jahren 1542 und 1554. Auch das Märchen von der Existenz des mythischen Bramante Saccha, dem nach Cicognara's Vorgang die gesammte neuere Localliteratur Cremona's den Löwenantheil an den dortigen Sculpturwerken der Renaissance zuschreibt, wird von Courajod auf seine Quelle zurückverfolgt: dieselbe fliesst aus den ganz und gar kritiklosen Aufzeichnungen eines gewissen Bresciani in dessen handschriftlichem Werke »La Virtù ravvivata« vom Jahr 1665, die Cicognara bei Abfassung der betreffenden Partie seines Werkes zur Verfügung gestellt worden waren. — Gleicherweise wird die Angabe des Anonymus des Morelli, worin die Arca der hl. Petrus und Marcellinus (1608 aus S. Tomaso in die Crypta des Domes von Cremona übertragen und dort in verstümmelter Gestalt wieder aufgestellt) einem sonst nirgends erwähnten Zuan Domenego da Vercelli zugeschrieben wird — eine Angabe, die sonderbarerweise selbst in der neuen von G. Frizzoni revidirten Ausgabe des Anonymus keine Berichtigung gefunden hat — durch die Mittheilung des Vertrages endgiltig widerlegt, welcher 1506 mit Benedetto Briosco betreffs der Ausführung jenes Werkes abgeschlossen wurde.

Ueber einen handschriftlichen Codex, der mit dem von der italienischen Regierung angekauften Theil der Ashburnham-Manuscripte im vorigen Jahre in die Laurenziana (Nr. 361) gelangte, berichtet Gir. Mancini im »Archivio storico italiano« (IV. Serie, tomo XV p. 354 ff.). Im Verzeichniss jener Manuscripte kommt er unter dem Titel vor: Nr. 293. Trattato d'architettura militare e civile, di idrostatica, geometria e prospettiva, libri di mulini e macchine, trattato di fortificazione e macchine militari di Leonardo da Vinci. Inedito. Cod. membr. in f° del XV. sec. Pieno d'ammirabili disegni (0,383 × 0,265 con fogli 53 scritti a due colonne). Die ganz grundlose Attribution an Leonardo rührt daher, weil der Codex vier grössere und fünf kürzere Randbemerkungen von dessen Hand enthält, woraus sich wohl folgern lässt, dass er einst im Besitz desselben gewesen sei. Nach einer zweiten, bei Cav. Ces. Saluzzo in Turin befindlichen Handschrift desselben Codex, die von der in der Laurenziana nur durch die Hinzufügung von zwei neuen Capiteln verschieden ist (ausserdem existirt davon noch ein vollständiges Exemplar in der Marciana [Nr. 86. Raccolta d'alcuni disegni di macchine diverse] und ein unvollständiges in der Ambrosiana, Nr. 191), hatte C. Promis ihn für das erste Concept zum Trattato di architettura Francesco's di Giorgio Martini

erklärt. Mancini widerlegt nun diese Ansicht mit gewichtigen Argumenten, die er aus dem genauen Vergleich unseres Codex mit dem Trattato d'architettura herleitet, und weist nach, dass derselbe viel mehr eine Compilation als ein Originaltractat ist. Dies letztere ergibt sich u. a. schlagend aus der Incongruenz der auf Mechanik und Hydraulik bezüglichen, sehr ausführlichen Capitel desselben mit denjenigen, die architektonische Materien behandeln, sowie aus dem Umstand, dass die einzelnen Gegenstände jener mit grosser Klarheit und Sachverständniss dargelegt sind, dagegen ihre Anordnung völlig unorganisch ist, wie es eben bei Collectaneen der Fall zu sein pflegt. Was nun gerade diesen auf mechanische Probleme bezüglichen Theil des Codex anlangt, ist Mancini geneigt, darin den Auszug aus einem Tractat L. B. Alberti's zu erkennen, den dieser nach Razzi's und Vasari's Zeugniss über analoge Materien verfasst hatte. Unter den dafür angeführten Gründen verdient auch der äusserliche hervorgehoben zu werden, dass sich in einer Handschrift der Chigiana (M. VII, 149) zwischen der Copie eines unzweifelhaften und eines attribuirten Werkes Alberti's gerade der Theil unseres Codex eingeschaltet findet, der sich auf Mechanik bezieht, mit der einzigen Abweichung, dass der Copist die Zeichnungen nicht reproducirte. Dass übrigens der Compilator unseres Codex auch die übrigen wissenschaftlichen Arbeiten L. B. Alberti's kannte, erhellt aus einigen Entlehnungen, die er daraus, wie Mancini nachweist, machte. Was die Illustrationen des Codex betrifft, so sind sie ganz verschieden von denen im Manuscript des Trattato d'Architettura von Franc. di Giorgio in der Magliabecchiana (cl. XVII Nr. 31) ausgeführt. Dieses sind flüchtige Skizzen, jene durch Präcision, Feinheit und Deutlichkeit der Ausführung ausgezeichnete Darstellungen. Unter den 38 Plänen für Tempel- und Kirchenbauten, die eines der Capitel illustriren, befindet sich als letzter ein Entwurf, der viel Aehnlichkeit mit der von Franc. di Giorgio erbauten Madonna del Calcinajo bei Cortona zeigt. Doch rührt er, ebenso wie ein zweiter ihm vorhergehender, von einer andern Hand her, als die übrigen Zeichnungen des Codex; auch kommt im Text kein Bezug darauf vor. Beide Blätter scheinen also der Handschrift hinterher einverleibt worden zu sein. *C. v. F.*

Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst von E. F. A. Münzenberger, Stadtpfarrer. Frankfurt a. M. 1885. Fosser Nachfolger. 1. Lieferung.

Die erste Lieferung lässt uns einen Einblick in den Plan und die Art der wissenschaftlichen Arbeit des Verfassers thun. Nach beiden Richtungen hin darf man ein für die mittelalterliche Kunstgeschichte wichtiges und vielfach belehrendes Werk erwarten. Der Verfasser hat mit Eifer gesammelt — er hat für die deutschen Länder ein Verzeichniss von nicht weniger als 2000 mittelalterlichen Altären zusammenstellen können und eine Sammlung von 300 Altarphotographien gemacht — und mit dem Sammeleifer gründliche Geschichtskenntnisse verbunden. Für letzteres legen die vorliegenden Capitel über den Altartisch, das Altarantependium und die in Metall und Stein gearbeiteten romanischen Retablen Zeugniss ab. Auf den Inhalt wollen wir nach

Abschluss des Werkes eingehend zurückkommen. Die zehn Lichtdrucktafeln, welche der ersten Lieferung beigegeben sind, bringen die Abbildungen von folgenden Altären: den Hochaltar in der Pfarrkirche zu Lüggerath und Blaubeuren, den Altar der sogen. Herrgottskirche zu Crelingen, den Hochaltar der Kirche St. Martin zu Landshut, der Abteikirche zu Doberan, den Altar aus der Johanneskirche zu Lüneburg, den Altarschrein im Museum zu Darmstadt, den Seitenaltar in der Georgskirche zu Wismar, den Altar aus der St. Annenkirche zu Görlitz und eine Gruppe aus dem Hochaltar der St. Nikolauskirche zu Stralsund.

Jacob Hoffmeister's gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren. Herausgegeben von G. Prior. Hannover 1885. Verlag von C. Meyer.

Durch sein Werk »Ueber hessische Münzen« hat sich Hoffmeister als ein gründlicher Kenner der Cultur- und Kunstgeschichte seines Landes erwiesen. Eine nachträgliche Frucht ernster eingehender Studien ist das vorliegende Lexikon hessischer Künstler. Wie es bei örtlich so beschränkten Grenzen erklärlich, finden in dem Lexikon nicht bloss der Künstler und Kunsthandwerker, sondern auch der Dilettant und Kunsthändler Unterschlupf. Das verschlägt aber nichts, die allgemeine Geschichte siebt durch ein engeres Netz. Besondere Aufmerksamkeit hat der Verfasser den Casseler Gold- und Silberarbeitern zugewendet, für deren Bearbeitung ihm die Meisterbücher der Innung die ergiebige Quelle boten.

Der heil. Bernward von Hildesheim als Bischof, Fürst und Künstler. Dargestellt von Dr. sc. theol. Wilhelm Sommerwerck, gen. Jacobi, Bischof von Hildesheim. Hildesheim 1885. Borgmeyer.

Der Nachfolger Bernward's auf dem Hildesheimer Bischofstuhle giebt in der kleinen Brochure seinen Diöcesanen eine Charakteristik Bernward's als Bischof, Fürst und Künstler. Dem Fachmann etwas Neues zu bieten, lag nicht in der Absicht des Verfassers; so verfolgt auch der Abschnitt, welcher Bernward als Künstler behandelt, nur den Zweck zu erbauen, und im Wesentlichen lernt er uns die Bernwardsthüren als »eherne Predigt« verstehen. Willkommen ist der beigegebene Lichtdruck der Thüren. Der Gesammtertrag der kleinen Schrift ist für ein dem heil. Bernward zu errichtendes Denkmal bestimmt.

Francisci Albertini Opusculum de Mirabilibus Novae Urbis Romae. Herausgegeben von August Schmarsow. Heilbronn 1886. Verlag von Gebr. Henninger.

Der Neudruck dieses Quellenwerkchens kommt sehr willkommen. Vor Allem bereichert er den Lectürevorrath der kunstgeschichtlichen Seminare. Die Revision des Textes ist sorgfältig, die Zahl der Anmerkungen auf das Nothwendigste beschränkt, hie und da — besonders Bauten gegenüber, die nicht mehr existiren — wünscht man etwas reichere Commentirung, die der Herausgeber bei seiner trefflichen Kenntniss des damaligen Roms auch leichtlich hätte geben können. Den Beginn der Abfassung des Werkchens — auf Grund jenes besprochenen Satzes: Domus rev. Francisci Piccolomini etc. —

setzt der Herausgeber zu früh an. Man gewinnt aus der Lectüre den Eindruck, dass Albertini vor 1506 wohl nicht an die Arbeit gegangen ist.

E. Müntz, Notice sur un plan inédit de Rome de la fin du XIV[e] siècle. (Extr. de la Gazette archéologique de 1885.)

Der hier veröffentlichte Plan Roms findet sich im Livre d'heures des Herzogs von Berry (Bibl. des Herzogs von Aumale). Daran knüpft aber der Verfasser eine eingehende Besprechung der Miniaturen des Gebetbuches. Er unterscheidet zum Mindesten drei Künstler. Der eine — wahrscheinlich Paul von Limburg — besorgte die Ausstattung des Calendariums; ein zweiter, italienischer Herkunft, ist der Urheber der Bilder aus der heiligen Geschichte; ein dritter fügte dann in der Mitte des 15. Jahrhunderts einige Bilder hinzu. Da sich der Künstler der biblischen Historien zweifellos als Italiener erweist — so in der Art des Angelo Gaddi — so ist auch die von F. v. Duhn ausgesprochene Vermuthung (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer), die jetzt im Museum von Aix befindliche Statue eines verwundeten Persers, die nach seinen überzeugenden Nachweisen in der Paradiesdarstellung benutzt worden, sei damals schon jenseits der Alpen gewesen, zur Stütze seiner Beweisführung unnöthig geworden. Der Künstler, der die biblischen Darstellungen schuf, wird das antike Werk in Rom gesehen haben. Für seine Kenntniss Roms zeugt eben jener Stadtplan, der von Müntz als Plan Roms nachgewiesen wird.

Im Archivio Veneto (Ser. II, Tom. XXX, p. II) behandelt Venturi in einem Aufsatz »Il Pisanello a Ferrara« die Beziehungen Pisanello's zu den Este. Wenn auch die wichtigsten Ergebnisse der Forschungen Venturi's über diesen Künstler bereits aus dem Albo per nozze Rovigli Valcavi (La data della morte di Vittor Pisano) aus der Rivista Storica Italiana (1885), den Primordi del rinascimento Ferrara, und dem Kunstfreund (Nr. 19, Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse) bekannt sind, so ist doch diese zusammenfassende Behandlung eingehender selbständiger Forschungsresultate von grossem Werth. Bernasconi's, Cavalcaselle's und Friedländer's Studien haben darin hervorragende Ergänzung und Berichtigung erfahren.

Von demselben Verfasser ist als Fortsetzung der Primordi gleichfalls in der Rivista Storica Italiana (vol. II. 1885) die abgerundete Monographie der Kunstzustände unter Borso von Este (L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este) erschienen. Eine Verherrlichung Borso's als Kunstmäzen giebt der Verfasser nicht, er zeigt, dass die glänzenden Kunstverhältnisse noch die Frucht der Bestrebungen Lionello's waren. Eingehend werden Künstler und Kunstwerke dieser Periode besprochen; das Bekannte wird mit in der italienischen Kunstforschung nicht gewöhnlicher Kritik benützt, dann aber mit den Ergebnissen eigener Forschung in dem estensischen Archiv sehr stark vermehrt. Das gilt ganz besonders von den Kunsthandwerkern, die unter Borso in Ferrara gearbeitet. Fast ausschliesslich baut sich hier die Darstellung des Verfassers auf primären Quellen auf.

Die unter der Direction von Eugène Müntz stehende Künstlerbiographiensammlung Les Artistes Célèbres (Paris, Rouam) schreitet rüstig vor. Es erschienen die Biographien Rembrandt's (von Emile Michel), Edelinck's (von Henri Delaborde), Callot's (von Marius Vachon), Bernard Palissy's (von Philippe Burty), François Boucher's (von André Michel), Prud'hon's (von Pierre Gauthiez), Fortuny's (von Charles Yriarte). Die wissenschaftlich bedeutendste Leistung unter diesen neuen Biographien ist wohl Burty's Bernard Palissy, dem sich dann Delaborde's Edelinck anreiht. Das Bild Callot's, den Vachon als Vollfranzosen in Anspruch nimmt, ist geistvoll gezeichnet, ohne jedoch einen neuen Zug in dessen Porträt zu bringen. Das Gleiche gilt von Gauthier's Prud'hon und A. Michel's Boucher. Yriarte's Biographie Fortuny's gewinnt ihren Reiz durch die ganz persönliche Wärme der Darstellung; in der Abschätzung der künstlerischen Bedeutung Fortuny's hat Yriarte wohl zu hoch gegriffen. Die reiche und gediegene künstlerische Ausstattung braucht bei einer Publication des Hauses Rouam kaum besonders hervorgehoben zu werden.

J. Hänselmann, Anleitung zum Studium der decorativen Künste. Zürich und Leipzig 1885. Verlag von Orell Füssli & Co.

Das kleine reich ausgestattete Buch verfolgt praktische Zwecke; es will den Kunsthandwerker, den Zeichenlehrer über die verschiedenen Stilarten in der Ornamentik unterrichten. Die zahlreichen, meist gut gewählten Abbildungen werden diesen Zweck unterstützen. Der Text reicht für das Verständniss der Abbildungen hin. Geschichtliche Erläuterungen fallen, wo sie versucht werden, schief oder doch dürftig aus.

Von der im Auftrage der Generalverwaltung herausgegebenen Beschreibung der pergamenischen Bildwerke im königl. Museum zu Berlin (Berlin, W. Spemann) ist die siebente Auflage erschienen.

Verzeichniss von Besprechungen.

Adeline, J. Le musée d'antiquités et le Musée céramique de Rouen. (Chron. des Arts, 3.)

Album in Bild und Schrift. Herausgeg. von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens. (Graph. Künste, VIII, 2. 3.)

Barbier de Montault. Inventaires de la basilique royale de Monza. (Mely, Chronique des Arts, 4.)

Bastelaer, D. A. Van. Les grès wallons. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., 3.)

Bayer, J. Aus Italien. (Obermayer, Zeitschrift f. bild. Kunst, 6.)

Beaumont, E. de. La fleur des belles épées. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, janv. — Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., 3.)

Beck, Lud. Die Geschichte des Eisens. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2.)

Beraldi, H. Les graveurs du XIXe siècle. (Véron, Courrier de l'Art, 2.)

Berghman, G. Études sur la bibliographie elzévirienne. (Le Livre, März.)

Bertolotti, A. Artisti in relazione coi Gonzaga, signori di Mantova. (Venturi, Archivio stor. ital., XVII, 1.)

— — Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

— — Giunte agli artisti belgi ed olantesi in Roma nei secoli XVI e XVII. (Ebendaselbst.)

Bochenek, J. Kanon aller menschlichen Gestalten und der Thiere. (Lange, Kunstchronik, 20.)

Bode, W. Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Oesterreich und Deutschland. (Graph. Künste, VIII, 2. 3.)

Bötticher, Ad. Olympia, das Fest und seine Stätte. 2. Aufl. (Blümner, Deut. Litteratur-Ztg., 8. — Trendelenberg, Wochenschr. f. class. Philol., III, 6. — Weil, Berl. philol. Wochenschr., V, 51.)

Bohn, R. Das Heiligthum der Athene Polias Nikephoros. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2.)

Bucher, B. Mit Gunst. (Kunst und Gewerbe, 3. — Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Butler. Coptic churches of Egypt. (Edinburgh Review, Januar. — Litterar. Centralbl., 8.)

Champeaux, A. de. Le meuble. (Leroi, P., L'Art, 520. — Le Livre, Januar u. März. — Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Champier, V. Les anciens almanachs illustrés. (Chron. des Arts, 3.)

Carlevaris, P. Vasi in bronzo del giardino reale di Torino. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2.)

Clement, Ch. Gleyre. (Le Livre, März.)

Costumes militaires 1789—1815, dessinés et lithographiés par Charlet. Notice par A. Guillaumot fils. (Le Livre, Jan.)

Cremer u. *Wolffenstein*. Der innere Ausbau. (Kunst u. Gewerbe, 3.)

Cros, H. u. Ch. *Henry*. L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. (Kunstchronik, 18.)

Cuno u. *Schäfer*. Holzarchitektur vom 14. bis 18. Jahrhundert. (Kunst und Gewerbe, 2.)

Domaszewski, A. v. Die Fahnen im römischen Heere. (Schmidt, Deutsche Litteratur-Ztg., 1. — Litterar. Centralblatt, 52.)

Donner v. Richter, O. u. A. *Riese*. Heddernheimer Ausgrabungen. (Correspondenzbl. d. Westd. Zeitschr., V, 1.)

Donop, L. von. Verzeichniss der gräfl. Raczynski'schen Kunstsammlungen in der königl. Nationalgalerie zu Berlin. Kunstchronik, 15.)

Durand, A. L'écrin de la Sainte Vierge. (Rev. de l'art chrét., N. S., IV, 1.)

Dussieux, L. Le château de Versailles. (Véron, Courrier de l'Art, 1.)

Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. 36 Tafeln. Wien, Holzhausen. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Ehrhardt, A. Die Kunst der Malerei. (Litterar. Centralbl., 8.)

Farabulini, D. Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco conservato nella Badia di Grotta Ferrata. (Barbier de Montault. Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Fieffé, C. P. et A. *Bouveault*. Les faiences patriotiques Nivernaises. (Chron. des Arts, 7. — Leroi, Courrier de l'Art, 5.)

Flexel's Lobspruch des fürstl. Freischiessens zu Innsbruck 1569, herausgegeb. u. eingeleitet von Aug. Engelmann. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., 2.)

Frey, C. Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. (Litterar. Centralbl., 2.)

Friederichs, C. Die Gypsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Neu bearbeitet von Paul Wolters. (Michaelis, Deutsche Litteratur-Ztg., 5. — Kroker, Berl. philol. Wochenschr., V, 47. — Heydemann, Wochenschr. f. class. Philologie, V, 48. — Weizsäcker, N. philol. Rundschau, 1.)

Frimmel, Th. Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Furtwängler. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium zu Berlin. (Weizsäcker, N. philol. Rundschau, 1. — Litterar. Centralbl., 52.)

Garnier, Ed. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. (Kunst u. Gewerbe, 3. — Lafenestre, Gaz. des B.-Arts, janv. — Véron, E., L'Art, 519.)

— — Les gentilshommes verriers. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Gay, Victor. Glossaire archéologique du moyen-âge et de la renaissance. (Linas, Ch. de, Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Genevay, A. Le style Louis XIV. Charles Lebrun. (Il Buonarroti, Ser. III, 2. quad. 6. — Le Livre, März. — Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Geschichte der vervielfältigenden Künste, redig. von C. v. Lützow. I. (Die graphischen Künste, VIII, 2. 3.)

Gilbert. Histoire et topographie de l'ancienne Rome. (Revue critique, 8.)

— Josiah. Landsape in art before Claude and Salvator. (Le Livre, Januar.)

Götzinger. Reallexikon der deutschen Alterthümer. (Kossinna, Zeitschr. für deut. Alterthum u. d. Litteratur, N. F., XVIII, 1.)

Grand-Cartenet, J. Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse. (Véron, E., L'Art, 519.)

Grousset, René. Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. (Litterar. Centralblatt, 52. — Revue critique, 6.)

Guiffrey, J. La tapisserie, son histoire depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, janv. — Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2. — Véron, E., L'Art, 519.)

Gurlitt, Cor. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. (Kunst und Gewerbe, XX, 1.)

Guyau, M. Les problèmes de l'esthétique contemporaine. (Véron, Courrier de l'Art, 4.)

Haenny, L. Schriftsteller und Buchhändler im alten Rom. (Hertz, Deutsche Litteratur-Ztg., 6.)

Halsey. Catalogue of the engravings of Raphael Morghen. (Academy, 700.)

Hampel, J. Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Hanriot. Notions sur l'histoire de l'art en Grèce. (Reimers, Berliner philol. Wochenschrift, VI, 7.)

Harrison. Introductory studies in Greek Art. (Academy, 719.)

Hase, O. Die Koberger. (Allgem. Ztg., B. 5.)

Hertzberg, G. F. Athen. (Litterar. Centralbl., 5.)

Hesselmeyer, E. Die Ursprünge der Stadt Pergamos in Kleinasien. (Landwehr, Deutsche Litteratur-Ztg., 3.)

Heyn, R. Hauptsätze der Perspective. (Kunstchronik, 16.)

Hochegger. Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes. (Marty, Gött. gel. Anzeigen, 1.)

Hoffmeister's, J., gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen, herausg. von G. Prior. (Jännicke, Deut. Litteratur-Ztg., 6.)

Hofmann, R. Blätter und Blumen für Flächendecoration. (Kunst und Gewerbe, 2.)

— K. A. Das Blei bei den Völkern des Alterthums. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)

Holwerda, A. E. J. Die alten Kyprier in Kunst und Cultus. (Enmann, Deutsche Litteratur-Ztg., 12.)

Husnik, J. Die Zinkätzung, Chemigraphie, Zinkotypie. (Kunst u. Gewerbe, 3.)

Jacob. Die Kunst im Dienste der Kirche. (Braunmüller, Studien u. Mitth. aus d. Benedictiner- u. Cisterc.-Orden, VI, 4.)

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. II—IV. (Lützow, Zeitschrift für bild. Kunst, 6.)

Jamart, Ed. Notice sur l'académie de dessin et d'école industrielle réunies, précédée d'un aperçu sur le passé artistique de Nivelles. (Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Imhof-Blumer, F. Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisirter Völker. (Litterar. Centralbl., 52. — Weil, Berl. philolog. Wochenschr., VI, 4.)

Jordan, M., u. Rob. *Dohme*. Das Werk Adolf Menzel's. (Lützow, Zeitschr. für bild. Kunst, 6. — Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., 2.)

Jouin, H. Histoire et description des musées d'Angers. (Le Livre, März. — Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Könnecke, G. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. (Litterar. Centralbl., 7.)

Kröh, Fr. Die Technik der Oelmalerei. (Kunst u. Gewerbe, 2.)

Die Kunst für Alle. Zeitschrift. (Die graph. Künste, VIII, 2. 3.)

Lachner, K. Der norddeutsche Holzbau in seiner historischen Entwickelung. (Jessen, Deut. Litteratur-Ztg., 10.)

Lafenestre, G. La peinture italienne. I. (Le Livre, Jannar.)

Landes-Gemälde-Galerie in Budapest. Mit Text von H. v. Tschudi und K. v. Pulszky. (Die graphischen Künste, VIII, 2 3.)

Laverrenz, C. Die Medaillen und Gedächtnisszeichen der deutschen Hochschulen. (Kaufmann, Deut. Litteratur-Ztg., 7.)

Le Dessin. Revue des beaux-arts et de l'enseignement artistique. (Le Livre, März.)

Leitschuh. Albrecht Dürer's Tagebuch. (Detzel, Theol. Quartalschr., LXVIII, 1.)

Linas, Ch. de. Oeuvres de Limoges conservées à l'étranger et documents relatifs à l'émaillerie limousine. (Molinier, Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Lupus, B. Die Stadt Syrakus im Alterthum. (Holm, Deut. Litter.-Ztg., 3.)

Luthmer, J. Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild. (Kunst u. Gewerbe, 2.)

Lützow, C. v. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. (Bibliogr. d. Schweiz, XVI, 1.)

Magazine of art, vol. VIII. (Leroi, P., L'Art, 523.)

Magne, L. L'oeuvre des peintres verriers français. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, févr.)

Maignien, E. L'imprimerie, les imprimeurs et les libraires à Grenoble du XV^e au XVIII^e siécle. (Le Livre, févr.)

Marsy, Cte. de. La thiérachie militaire, églises fortifiées. (Rev. de l'art. chrét., N. Sér., IV, 1.)

Mayeux, H. La composition décorative. (Kunstgewerbebl., 5.)

Mély, F. de. Le trésor de Chartres. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Merlet. Catalogue des reliques et joyaux de Notre Dame de Chartres. (Revue critique, 9.)

Merz, J. Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes. (Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Meyer, Ad. Albrecht von Wallenstein (Waldstein), Herzog von Friedland, u. seine Münzen. (Deut. Herold, XVII, 1.)

— — Prägungen Brandenburg-Preussens, betreffend dessen afrikanische Besitzungen und Aussenhandel 1681 bis 1810. (Deutscher Herold, XVII, 1.)

Michel, Emil. Les musées d'Allemagne. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)

— — Rembrandt. (Gauchez, L'Art, 522.)

Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausg. vom Heidelberger Schlossverein. (Litterar. Centralblatt, 1.)

Molle, E. Précis de l'histoire des Beaux-Arts. (Revue de l'art chrét., N. Sér., IV. 1.)

Monarchie, die österr.-ungarische, in Wort u. Bild. (Die graph. Künste, VIII, 2. 3. — Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., 1.)

Mössel, G. Alte Schmiedeeisen-Arbeiten aus Nürnberg. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)

Müller, H. Alex. Lexikon der bildenden Künste. (Kunst u. Gewerbe, 3.)

— Jv. Handbuch der classischen Alterthumswissenschaft. (Dittenberger, Deut. Litteratur-Ztg., 8. — Rev. critique, 50.)

Müntz, E. Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. (Véron, E., L'Art, 519. — Kunstchronik, 14.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)

Mustersammlungen von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen u. deutschen Blättern. Berlin, Lipperheide. (Die graph. Künste, VIII. 2. 3 — Kunst u. Gewerbe, 3. — Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)

Neuwirth, Jos. Albrecht Dürer's Rosenkranzfest. (Donop, Deut. Litteratur-Ztg., 7. — Guglia, Allg. Kunst-Chronik, X, 2. — Litterar. Centralbl., 7.)

Oechelhäuser, A. v. Dürer's apokalyptische Reiter. (Litterar. Centralbl., 12.)

Otte, Heinr. Glockenkunde. (Kirchenschmuck, XVII, 3.)
Pabst, A. Inner-Architektur und Decoration des 18. Jahrhunderts. (Kunst u. Gewerbe, 2.)
Pasini, Ant. Il tesoro di San Marco. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1.)
Perkins, Ch. Ghiberti et son école. (Il Buonarroti, Sér. III, 2. quad., 6. — Le Livre, janv.)
Perrot et *Chipiez*. Histoire de l'art dans l'antiquité. III. Phénicie-Cypre. (Rev. critique, 9.)
Pfeifer, Fr. X. Der goldene Schnitt und dessen Erscheinungsformen in Mathematik, Natur und Kunst. (Kunst u. Gewerbe, 3.)
Polisch, C. Neue Decorationsmotive. (Kunstgewerbebl., 5.)
Rée, P. J. Peter Candid, sein Leben und seine Werke. (Zimmermann, Allgem. Ztg., B. 26.)
Reusens, E. Éléments d'archéologie chrétienne. (Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)
Riehl, B. Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst. (Litter. Centralblatt, 52.)
Ronchaud, Louis de. La tapisserie dans l'antiquité. (Il Buonarroti, Ser. III, 2. quad., 6.)
Rosenberg, A. Geschichte der modernen Kunst. (Litterar. Centralbl., 1.)
Sartain, J. On the antique painting in encaustic of Cleopatra. (Die graph. Künste, VIII, 2. 3.)
Schäfer, G. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Kreis Offenbach. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)
Schäfer, C., und A. *Rossteuscher*. Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. (Kunstgewerbeblatt, 5. — Kirchenschmuck, XVII, 3.)
Schaller, F. J. Studienblätter für Decorationsmalerei. (Kunst u. Gewerbe, 3.)
Schlieder, S. L. Die Majolika-Malerei. (Kunstgewerbeblatt, 4.)
Schliemann, H. Ilios, ville et pays des Troyens. (Gonse, Gazette des B.-Arts, févr. — Véron, E., L'Art, 519.)
— — Tiryns. (Litter. Centralblatt, 5. — Mähly, Blätter f. litterar. Unterhaltung, 2. — Thaler, Gegenwart, 7. — Weil, Revue critique, XX, 7. — Quarterly Review, Januar.)
Suchier, R. Weitere römische Münzen und Stempel aus der Nähe von Hanau. (Hammeran, Westd. Zeitschrift, IV, 4.)
Schumann, P. Barock u. Rococo. (Orth, Deutsche Litteratur-Ztg., 4.)
Steinbrecht, C. Thorn im Mittelalter. (Kraus, Deutsche Litteratur-Ztg., 3.)
— — Untersuchungs- und Wiederherstellungsarbeiten am Hochschloss der Marienburg. (Ehrenberg, Kunstchron., 21.)
Stevens, A. Impressions sur la peinture. (Caraud, Courrier de l'Art, 9.)
Stiassny, Rob. Hans Makart und seine bleibende Bedeutung. (Allgem. Kunst-Chronik, 10.)
Studniczka. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte. (Berl. philol. Wochenschr., V, 49.)
Tardieu, A. Dictionnaire iconographique des Parisiens. (Le Livre, März.)
Thausing. Wiener Kunstbriefe. (Detzel. Theol. Quartalschr., LXVIII, 1.)
Töpffer, R. Caricatures et paysages de R. T. reproduits par l'héliogravure. (Dalier, G., L'Art, 523.)
Tuckermann, W. P. Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit. (Litterar. Centralblatt, 5.)
Urbani de Ghelthof, G. M. Les arts industriels à Venise au moyen-âge et à la renaissance. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)
Urlichs, Lud. v. Beiträge zur Kunstgeschichte. (Litterar. Centralbl., 11. — Neuling, Philol. Rundschau, V, 47.)
Uzanne, Octave. La française du siècle. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2.)
Vigfusson et *Powell*. Essais rélatifs aux antiquités scandinaves. (Rev. crit., 5.)
Villars, P. Le monde pittoresque et monumental: l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande. (Dubouloz, J., L'Art, 519. — Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2.)
Wagnon. Traité d'archéologie comparée. (N. philol. Rundchau, 3.)
Waldstein's Essays on the Art of Pheidias. (Academy, 716.)
Wessely, J. E. Ergänzungen zu Andresen-Wessely's Handbuch für Kupferstichsammler. (Deut. Litteratur-Ztg., 1.)
Yriarte, Ch. Matteo Civitali, sa vie et son œuvre. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, janvier. — Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)
Zachariewicz, Jul. Die Kunstdenkmale in Polen. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 3.)

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I. E.

IX. Band. 4. Heft.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1886.

Die Monogrammisten A G und W A H.

Von **Max Lehrs.**

Nachträge und Berichtigungen.

(Vergl. p. 1—20.)

Seit ich vor Jahresfrist meine Arbeit über die beiden vorgenannten Kupferstecher zum Abschluss brachte, ist mir so viel neues Material zu ihrem Werke theils durch eigene Studien, theils von befreundeter Seite geboten worden, dass ich dasselbe in Form eines Appendix hier folgen lassen möchte.

A G.

2. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg.

Berlin. Samml. v. Sallet.

Der Bischof mit Schwert und Pedum über dem zweiten Wappen ist der hl. Kilian, der Schutzpatron von Würzburg. Er kehrt ganz ebenso auf der Rückseite des ersten Druckes von Dürer's Bordüre mit der Taufe Christi zu Hans Teuschleins Index der Werke des hl. Augustinus (1517) wieder. Das Schwerdt des hl. Kilian bedeutet die weltliche Herrschaft des Bischofs von Würzburg als Herzog von Franken (»Herbipolis sola — judicat ense et stola«. Victor v. Scheffel) [1].

3. Christus am Kreuz.

Passavant (II. p. 112. A) beschreibt den Stich auch unter jenen, welche fälschlich das Monogramm Schongauer's tragen als schöne Arbeit von niederländischem Gepräge. Er führt ihn also an vier verschiedenen Stellen des Peintre-Graveur an.

Die Pergamentabdrücke dieses Stiches sind mit alleiniger Ausnahme des Dresdener Exemplars gewöhnlich sehr schwach, so der Abdruck der Weigeliana, jetzt im Germanischen Museum, jener der Sammlung Eugen Felix und das Exemplar der Berliner Doubletten-Auction, 1886 für 3 M. 50 Pf. verkauft.

---

[1]) Gefl. Mittheilung des Herrn Prof. v. Sallet.

4. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg.

91:91 mm. Pl. Nürnberg.

Der bessere der beiden Abdrücke in der Sammlung des Prinzen Georg zu Dresden trägt noch über der Darstellung das achtzeilige Privilegium für Jorius Ryser vom Sonntag Trinitatis 1482. Auf der Rückseite finden sich, wie bei dem Nürnberger Exemplare 11 Zeilen lateinischer Text.

7. Christus am Kreuz.

Frauenholz' Auct. VII. (1801) 5 fl. 5 kr.

Zani (Encicl. II. Bd. VIII. p. 56) hielt diesen Stich für italienisch und schrieb ihn dem Gherardo zu, was Renouvier (Des types etc., XVe siècle p. 75) mit Recht zurückgewiesen hat. Waagen (Kunstdenkmäler in Wien II. 279. 1458) hebt dagegen den stark wahrnehmbaren Einfluss des Rogier van der Weyden hervor, an den sowohl die treffliche Composition, die edlen Motive, die lebendigen Köpfe, wie die ganze Art der sehr sorgfältigen Durchführung, z. B. die Angabe der Gewandstoffe gemahnen.

9—20. Die Passion.

Die Plattenzustände sind bei nachstehenden Blättern wie folgt zu berichtigen:

2. Das Abendmahl.

II. Der Fussboden ist gequadert, vor dem Wandleuchter.

III. Mit dem zweiarmigen Leuchter an der Wand links.

10. Die Grablegung.

II. Die Scene ist durch die Oeffnung einer Felsenhöhle vom Hintergrund getrennt und auf der Höhe von Golgatha sind die beiden Schächerkreuze hinzugefügt. Vor der Sonne.

III. Hinter Golgatha geht die Sonne unter.

11. Die Höllenfahrt.

Von diesem Blatt existirt eine betrügliche Copie mit dem Monogramm des A G, welche sich z. B. im Berliner Kabinet an Stelle des fehlenden Originals befindet. Auch das Germanische Museum in Nürnberg besitzt einen Abdruck und in der Auction Meyer-Hildburghausen (1858) kamen sogar 10 Exemplare davon zur Versteigerung (Kat. I. Nr. 133—134). Die Copie misst nur 145 : 107 mm. Einf., während das etwas höhere Original 147 : 107 mm. Einf. misst. Die Copie ist auch an einem Stichelkratzer kenntlich, welcher von der Nasenspitze des Teufels, der links den Stein aufhebt, nach unten geht.

Complette Exemplare des I. Etats finden sich auch in Basel und Nürnberg. Das etwas matte Exemplar in Gotha hat noch den vollen

Papierrand. Auct. P. Vischer (1852) 460 frcs., v. Liel (1862), Börner's Auct. (Juni 1872) 30 Thlr. 5 Ngr. und (1884) 70 Mk.

21. Christus am Kreuz mit zwei Engeln.

Gegenseitige Copie nach Schongauer's Stich B. 22 mit Hinzufügung von zwei anbetenden, schwebenden Engeln. 55:39 mm. Bl. Bologna.

Ich habe auf p. 10, da ich den Stich nur nach der Erinnerung citirte, Passavant's Worte angeführt: »Zani beschreibt den Stich, weist ihn aber dem Florentiner Meister Gherardo zu und betrachtet ihn als Copie nach Schongauer's Composition B. 22. Er ist damit in einen doppelten Irrthum verfallen.« Nachdem ich den Stich in Berlin neuerdings gesehen, habe ich mich überzeugt, dass er allerdings, wie Zani richtig beobachtet hat, eine Copie nach Schongauer sei, natürlich vom Monogrammisten A G, dessen Chiffre — obgleich der Abdruck von einer Niello-Platte herrührt — nicht verkehrt steht. Das Berliner Exemplar ist oval ausgeschnitten und ein wenig verschnitten, doch erkennt man noch einen Theil der ovalen Einfassung.

24. Der Tod Mariä.

Auct. v. Duisburg u. Ackermann (1862) 76 Thlr. Auct. der Berliner Doubletten (1886) 25 Mk. Das Aumüller'sche Exemplar mit dem gothischen p als Wasserzeichen irrt seit zwei Jahren durch die Auctionen v. Zahn VIII. (1884), Wawra LXXV. (1885), Rossi (1886), Ludwig Richter (1886), ohne bisher einen Käufer gefunden zu haben.

25—34. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen.

a. Die Klugen.

1. Die Erste. B. 18. Das Dresdener Exemplar wurde 1856 für 6 Thlr. von Gebr. Rocca in Berlin erworben.

5. Die Fünfte. B. 22. Auct. Krüger (1858) 4 Thlr. 20 Ngr. an das Dresdener Kabinet.

W A H.

1. Wappen des Domcapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau.

Bei dem Abdruck des I. Etats in Berlin stehen 11 Zeilen Text über der Darstellung.

2. Wappen des Domcapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau.

Berlin, Sammlung v. Sallet.

Der etwas matte Abdruck der Sammlung v. Sallet steht am Fusse des siebenzeiligen Privilegiums für Michael Reyser von 1484. Passavant's Angabe, dass der Stich auch für das Missale von 1484 Verwendung fand, ist demnach richtig. Becker (Kunstblatt 1851 p. 13) giebt den

Titel: Statuta sinodalia Eistettensis. Impressum per Michel Ryser āō 1484. 4to mit dem Privileg des Bischof Willibald von Reichenau. Der Nürnberger Pergamentabdruck aus dem Missale von 1488 trägt auf der Rückseite noch 15 Zeilen lateinischen Text.

Die Arbeit ist ungemein zart und erscheint auch in der Zeichnung fast zu delicat für W ⁂ H, dem Becker und Passavant das Wappen zuschreiben.

4—9. Die Passion.

9. Die Auferstehung. Auct. P. Vischer (1852) 1 fr. 25 c. Im Katalog (Nr. 924) wahrscheinlich wegen der verschnittenen Chiffre für eine anonyme Copie nach A G gehalten.

Es scheinen doch auch alte Abdrücke von den sechs Platten der Passion vorzukommen, wenngleich äusserst selten. Ich kenne nur vom Abendmahl (Nr. 5) in der Sammlung des Prinzen Georg zu Dresden einen Abdruck auf altem Papier.

10. Die Kreuztragung.

Nürnberg aus der Sammlung Zimmermann. Boltzmann's Auct. (Regensburg 1779), Auct. Grünling (1824), Doubletten König Friedrich August II. (1856), Duisburg und Ackermann (1862) 3 Thlr. 21 Ngr., Börner's Auct. (Juni 1872) 16 Thlr., Dent (1884), Eugen Felix (1885) 49 Mk., Doubletten des Berliner Kabinets (1886) 10 Mk., Biegeleben (1886) 20 fl., Detmold (1857) 2 Thlr. 20 Ngr. Dasselbe Exemplar in Drugulins Kunstlagerkatalog Nr. 3058: 30 Thlr. (auf der Rückseite ein Stich von Wendelin Ditterlin.) Franz Meyer's Lagerkatalog XI. Nr. 1053: 125 Mk. etc. etc.

12. Christus am Kreuz.

Diese Composition ist nicht, wie ich p. 17 vermuthete, eine Copie nach dem Stich des Monogrammisten I C, P. II. 139. 15, sondern beide Stiche sind nach dem sehr seltenen nur von Galichon in der Gazette des Beaux-Arts (1859. II. p. 334) beschriebenen Original Schongauer's copirt. Galichon sagt a. a. O., dass jener Bartsch unbekannte Stich viel Aehnlichkeit mit der Darstellung des Gekreuzigten B. 23 habe, er unterscheide sich aber von demselben dadurch, dass die Strahlennimben fortgelassen seien. Dies ist nicht zutreffend. Die wesentlichsten Merkmale des von Galichon beschriebenen Stiches sind vielmehr folgende:

a) Schädel und Knochen am Fuss des Kreuzes fehlen.

b) Der Körper Christi ist nach rechts gewendet (bei B. 23 nach links).

c) Die Zipfel des Lendentuches flattern beide nach links.

d) Maria kreuzt nicht die Hände, sondern hebt die vom Mantel bedeckte Linke gegen das Haupt.

e) Johannes, in völlig veränderter Stellung, blickt nicht den Beschauer an, sondern zum Heiland empor. Er hält das Buch nicht unter dem rechten Arm, sondern in der linken Hand etc. etc.

f) Die Maasse betragen nur 105:72 mm., bei B. 23: 117:83 mm.

Ungeachtet dieser sehr wesentlichen Unterschiede passt die magere Beschreibung von B. 23, abgesehen von den Maassen, auch auf Galichon's Crucifix, und aus diesem Grunde wurde das Berliner Exemplar dieses seltenen Stiches früher für B. 23 gehalten. So erklärt es sich auch, dass Passavant die Darstellung des Monogrammisten W ꝏ H für eine Copie von B. 23 hielt. Jetzt sind beide Stiche Schongauer's in Berlin vorhanden. Von Galichon's Original kenne ich kein anderes Exemplar als das Berliner. Der Stich kam in der Auction Peter Vischer (Paris 1852) vor, wo er für 80 fr. verkauft wurde. Er scheint häufiger copirt worden zu sein, als die von Bartsch beschriebene Darstellung. Ich kenne die folgenden Wiederholungen der Composition Galichon:

1. Anonyme Copie. 102:70 mm. B. X. 6. 12. P. II. 149. 25. Wien, Hofbibl.

2. Anonyme Copie. 72:62 mm. Bl. (oben verschnitten). Weig. u. Zest. II. 404. 488. Auct. T. O. Weigel (1872) 6 Thlr. 10 Ngr. an Eugen Felix, Eugen Felix (1885.) 35 Mk. an Amsler u. Ruthardt.

3. Copie vom Monogrammisten W ꝏ H. 105:74 mm. Pl. P. II. 131. 30. Dresden, Hamburg, München.

4. Copie vom Monogrammisten I C. 111:76 mm. Pl. P. II. 139. 15. Dresden, London, München.

5. Copie vom Monogrammisten W. 105:74 mm. Einf. P. II. 134. 59. Berlin, London.

6. Copie vom Monogrammisten H † B. 104:75 mm. P. II. 144. 1. Paris.

Von der Composition B. 23 existiren folgende Nachahmungen:

1. Anonyme Copie. 164:102 mm. Einf. Unbeschrieben. Auct. Durazzo (1873) 50 fl. Jetzt in Berlin (dort unter den Anonymen).

2. Copie vom Monogrammisten W. 123:82 mm. Einf. B. VI. 327. 19. Prag, Sammlung v. Lanna. Wien, Hofbibl.

13—24. Die zwölf Apostel.

Nr. 22, 23, 24 Auct. Sternberg-Manderscheid (1838) 7 Thlr. 1 Ngr.

21. Bartholomäus. B. 18. Montmorillon's Auct. (Mai 1874).

23. Simon. B. 22. P. 22. Moderne Abdrücke auch in Gotha und Nürnberg.

25. Vier Runde mit S. Agnes, der Madonna, SS. Barbara und Catharina.

Med. 1. S. Agnes. Das Exemplar der Auction Freund (1884) stammt aus der Sammlung Pratt van Muyden. Es befindet sich jetzt bei v. Lanna in Prag.

Med. 4. S. Catharina. P. II. 239. 195 (nicht 191).

26. S. Veronika.

Gegenseitige Copie nach Schongauer's Stich. B. VI. 149. 66. 87: 62 mm. Bl.

Das Monogramm dieses Stiches wird sonderbarer Weise von Marolles, Orlandi und Christ unrichtig gegeben und hat sich, da Einer vom Anderen copirte, bis zu Passavant in allen Handbüchern so erhalten. Es ist aber die gewöhnliche Chiffre des Stechers, nur dass der zweite nach links geneigte Schenkel im W etwas länger ist als sonst. Der erste Buchstabe gleicht also nicht einem doppelten V: W oder gar W, wie ihn Heinecken (Neue Nachrichten I. 388. 5) giebt. Dass der Stich eine Copie nach Schongauer sei, ist keinem der Ikonographen aufgefallen.

27. Der Liebesgarten.

Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum. Part. III. Pl. XIX.

Der Baseler Abdruck mit vollem Rand ist doublirt, der Nürnberger hat als Wasserzeichen den kleinen Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

Italienische Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken.

Von Dr. **Joseph Neuwirth.**

Die handschriftlichen Schätze der österreichischen Klosterbibliotheken sind, soweit dieselben für die Geschichte der Miniaturmalerei in Betracht zu ziehen wären, trotz vortrefflicher Behandlung einzelner Denkmäler keineswegs in vollem Umfange gewürdigt worden, obwohl dieselben zweifellos für die Beleuchtung wichtiger Fragen und die Ergänzung mancher Lücken eines systematischen Entwicklungsganges höchst schätzenswerthes Material enthalten. Denn abgesehen von den in einzelnen Klöstern selbst gefertigten Handschriften begegnen auch Leistungen italienischer, französischer und niederländischer Illuminatoren, die zum Theil von bedeutendem Kunstwerthe sind und durch die Möglichkeit der genauen Bestimmung der Entstehungszeit an Bedeutung gewinnen. In verhältnissmässig grösserer Anzahl finden sich Werke italienischer Herkunft, da man von Italien nicht bloss geistliche Erbauungsbücher und Bibeln, sondern noch weit mehr Handschriften kirchenrechtlichen Charakters nach dem Norden brachte, die durchschnittlich in Folge heute nicht mehr nachweisbarer Umstände an ihren jetzigen Aufbewahrungsort kamen[1]).

Einige derselben erregen durch die unmittelbare Beziehung zu dem bereits aus anderen Werken bekannten Miniator Nicolaus von Bologna ein erhöhtes Interesse, während andere eine klarere Vorstellung von dem Wesen der italienischen Miniaturmalerei und anderer Illuminatoren vermitteln.

Ein hinsichtlich seiner Entstehungszeit genau bestimmbares Product italienischer Miniaturmalerei ist der Liber sextus decretalium cum regulis iuris cum apparatu Joannis Andree in der Bibliothek des oberösterreichischen Chorherrnstiftes St. Florian[2]); die 118 Pergamentblätter zählende Handschrift III. 7, 2°, 48 cm × 29.8 cm, ist in zwei Spalten geschrieben und hat nur gegen das Ende durch Feuchtigkeit etwas gelitten. Bei den einzelnen Abschnitten sind farbig verzierte und äusserst sorgfältig gemalte Initialen eingestellt, deren Ornamentik gleich jener des Randes grösseres farbiges Blattwerk in gothischer Stilisirung zeigt und durch

---

[1]) Den Herren P. P. Bibliothekaren der Stifte St. Florian, Kremsmünster, Lambach, Admont, St. Peter in Salzburg, Göttweig und Zwettl ist Verfasser für die liebenswürdigste Förderung seiner Studien zu vielem Danke verbunden.

[2]) Czerny, Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Florian. Linz, 1871, S. 240—241.

Czerny, Die Bibliothek des Chorherrnstiftes St. Florian. Linz, 1874, S. 42.

spärlich vertheilte Goldknöpfchen effectvoll belebt wird. Die fein und ausdrucksvoll gearbeiteten Köpfchen, welche wiederholt als Füllung des Buchstabenrundes erscheinen, bekunden eine sorgsame Arbeit in Deckfarben, sind aber in der Carnation oft etwas zu dunkel gehalten.

Vortrefflich ist in jeder Beziehung der Bilderschmuck auf Fol. 1a. Der in Gold strahlende Rahmen, welcher den Text umschliesst, zeigt in den Ecken vier Quadrate, in welche die Evangelistenzeichen — links oben der braune, goldnimbirte Adler mit der Legende S. Joannes und unten der gleich behandelte Löwe mit der Bezeichnung Marcus, rechts oben der rosafarben gekleidete Engel und unten der geflügelte graubraune Ochs mit Goldnimben und den Legenden Matheus und Lucas — eingestellt sind. Die fein gezeichneten Ornamente der Randleisten stimmen mit ihrem leuchtenden Blau und Roth, sowie dem zarten Grün und Rosa harmonisch zu dem Goldgrunde und schmiegen sich in den oberen und unteren Querleisten je an ein übereck gestelltes Viereck, in welchem je ein goldnimbirtes Heiligenbrustbild, das bei mangelndem Attribute nicht näher bestimmbar ist, in rothem und grauem Gewande erscheint. Ausserhalb des Rahmens schwebt auf dem oberen Blattrande in einer halben Mandorla, deren Goldgrund von einem blauen Streifen umsäumt wird, das Brustbild des Herrn, der, in rothem Mantel über grünem Unterkleide, die Rechte segnend erhebt und in der Linken das aufgeschlagene Buch des Lebens trägt.

So ansprechend die Zeichnung und Farbengebung der geschilderten Theile sind, müssen sie doch entschieden zurücktreten gegen die Steinigung des hl. Stephanus, welcher 15 cm × 13.2 cm die Mitte des Blattes füllt und von dem dunkelbraunen, durch zarte Goldornamente belebten Hintergrunde in der ausserordentlich lebhaften Schilderung des mit dramatischer Lebendigkeit durchgebildeten Vorganges sich wirkungsvoll abhebt. Unter der rechts sich aufbauenden Säulenhalle eines gothisch gedachten Kirchenbaues steht neben einem mit blauem, golddurchwirkten Antependium bekleideten Altare, über welchem die Flamme einer grauen Lampe flackert, ein in grünen Mantel gehüllter bärtiger Mann, dessen Haupt eine graugelbe Mütze bedeckt, mit einem Buche in der Linken. Vor ihm dringt ein zweiter in grauem Habit, dessen Kapuze theilweise den Kopf verhüllt, mit einem braunen Knüttel gegen den Heiligen ein, der eine rosafarbene, goldgesäumte Dalmatica trägt und auf dem grauen Steinboden knieend ergebungsvoll die Hände erhebt. Dem tonsurirten Kopfe entströmt das Blut; denn ein mit grünem Judenhute und gleichfarbigem Gewande ausgestatteter Verfolger hat eben den in beiden Händen erhobenen Stein darauf niedersausen lassen, während zwei andere, roth und grün gekleidet, zu beiden Seiten des Märtyrers seinem Beispiele folgen und der ausserordentlich lebendig bewegte zur Linken mit Gewalt das Kleid des Heiligen herabzureissen sich bemüht. Von links her betheiligen sich an der Steinigung ein schmucker Jüngling in rosafarbenen Beinkleidern und blauem Wams, mit der Linken zwei Steine haltend und die Rechte eben zum Wurfe erhebend, und ein die Steine vom Boden auflesender Mann. Aus der Mitte des Hintergrundes werfen drei andere Männer in blauem, rothem und rosafarbenem Gewande, deren erster eine mitraähnliche blaue Kopfbedeckung trägt, während die des zweiten sich einem weissen Turban nähert, nach dem Knieenden Steine. Hinter ihnen sitzt auf grauem Felsgestein ein grüngekleideter, bärtiger Beobachter der ganzen Scene, in einen blau und roth gefärbten Ueberwurf gehüllt, und deutet mit der Hand nach unten. Ueber ihm sind mehrere Sträucher mit rothen Blüten sichtbar, neben welchen aus blau und roth verwaschenen Wolken von goldenen Strahlen umflossen das Antlitz Gottes auftaucht.

Von diesem Mittelbilde läuft nach der unteren Leiste ein schmaler Streifen, dessen brauner Grund mit zarten Goldornamenten bedeckt ist; auf demselben erscheint unter einem ganz in Blau behandelten Engel mit rothen Flügeln ein zweiter rosafarbener mit grünen Flügeln, der nach dem unteren Blattrande auf blauem kreisförmigem Untergrunde und von Goldstrahlen umflossen rechts einen Schild mit dem rothen Wolfe im silbernen Felde, das Wappen von Passau, und links einen zweiten Schild hält, auf welchem im schwarzen und gelben Felde der grüne Rautenkranz des sächsischen Hauses sich zeigt; die letzteren beiden Merkmale sind für die Bestimmung der Handschrift wichtig, mit deren Fol. 117a »Lectura circa arborem consanguinitatis et affinitatis« beginnt. Diese Beigabe wurde auch die Grundlage für den Miniaturenschmuck von Fol. 117b und 118a.

An erstgenannter Stelle findet sich, von einer blauen und grünen Leiste umgeben, ein 28.2cm × 16.6cm violetter Rahmen, der aus mehreren Kreisen und Vierecken von 1.3cm Durchmesser oder Seitenlänge gebildet ist; innerhalb desselben sticht von dem Goldgrunde ein bärtiger Mann ab, der mit rosafarbener Beschuhung auf blauem Polster steht und über der grauen, oben und unten goldgesäumten Dalmatica einen rothen, weissgefütterten Mantel trägt, in der unteren Hälfte aber von dem Texte der »arbor consanguinitatis« verdeckt wird. Mit beiden Händen fasst er zwei von einander sich trennende Zweige, die nach oben links einen rothgekleideten Jüngling mit grüner Kappe und rechts eine Jungfrau in grünem Gewande auf blauem Grunde umfassen und nach unten in Spiralen sich aufrollend auf jeder Seite zwei sorgfältig ausgearbeitete Köpfe mit ihren Ranken einschliessen.

Fol. 118a bietet in einem Fol. 117b vollständig gleichen Rahmen die Darstellung der »arbor affinitatis«, 27.2 cm × 16.8 cm; den unteren Theil derselben füllt der Text, durch einen kuppelförmigen Abschluss von der oben erscheinenden Gruppe getrennt, die zu beiden Seiten eines grünenden Baumes nach den Geschlechtern sich sondert. Von links naht mit sieben Begleiterinnen, von denen zwei in rothem und blauem Gewande eine Art Diadem in den Haaren tragen, eine den Unterleib stark vorstreckende Jungfrau in rosafarbenem, golddurchwirktem Kleide dem rechts mit fünf Gefährten erscheinenden Manne in blauem Kittel und rosafarbener, haubenartiger Kopfbedeckung, die bei dem goldstrahlenden Jünglinge am Rande zu einer Art blauer Flügelhaube wird. Unter den Männern fällt noch der vor letzterem stehende in grünem Unterkleide und rothem, pelzbesetztem Ueberwurfe auf; seine braune Mütze ist auch mit weissem Pelze verbrämt. Alle schreiten gut bewegt über den Boden hin, zwischen dessen Steinen grüne Blätter emporschiessen.

Die geschilderten Miniaturen zeigen eine durchwegs tüchtige Zeichnung, die besonders in der Steinigung des hl. Stephanus eine ausserordentlich lebendige und originelle Auffassung verräth. Die Bewegungen, z. B. der Steinwerfer, sind theilweise von überraschender Natürlichkeit und gut motivirt, der Faltenwurf ist in Giottos Manier malerisch breit, unten ziemlich gerade verlaufend und doch voll ansprechender Linien, die mitunter eine Bewegung durchklingen lassen. Die fein durchgebildeten Gesichter, deren Falten ausdrucksvoll herausgearbeitet und durch graue Schatten verständnissvoll betont sind, erhalten durch eine zarte, nur sparsam weisse Lichter aufsetzende Carnation viel Anmuthendes; die Behandlung des Bart- und Haupthaares, das bei der Hauptfigur von Fol. 117b nur etwas schematisch gekräuselt ist, ist von besonderer Genauigkeit. Den Frauenköpfen ist eine gewisse Sentimentalität des Ausdruckes eigen. Durch die Verbindung des »liber sextus decretalium cum regulis iuris cum apparatu Joannis Andree«, der im Anfange der Glosse als »ego Joannes Andree Bononiensis« bezeichnet wird, erwächst die Wahr-

scheinlichkeit, dass die Handschrift in dem als Universitätsstadt für die Herstellung von Handschriften wichtigen Bologna, wo der gefeierte Rechtslehrer auch 1348 starb, entstanden ist. Die Zeit der Ausführung des Miniaturenschmuckes fällt zwischen 1320—1342. Da nämlich die Wappenschilde des Bisthumes Passau und des sächsischen Fürstenhauses auf dem unteren Rande von Fol. 1a mit der Hauptdarstellung organisch zusammenhängen und die Anlage der künstlerischen Ausstattung die Einbeziehung derselben in das Ganze entschieden betont, muss der Auftrag zur Herstellung des Werkes von einer Persönlichkeit ausgegangen sein, die beide Wappen zu führen berechtigt war. Dies kann nur der dem sächsischen Hause entstammende Passauer Bischof Albrecht II. gewesen sein, der von 1320—1342 den bischöflichen Stuhl von Passau innehatte und wahrscheinlich selbst die Handschrift dem von ihm besonders geschätzten und geförderten Chorherrnstifte St. Florian schenkte; denn die auf der ersten Seite und auch an anderen Stellen begegnenden Inscriptionen bezeugen, dass der Codex schon im 15. Jahrhundert Eigenthum des Stiftes war.

Dass man als Entstehungsort der Miniaturen Bologna festhalten kann, lehrt ein Blick auf die bilderreiche Ausstattung des »Officium Mariae virginis« in der Bibliothek des Benedictinerstiftes Kremsmünster (Schatzkasten Nr. 4). Die Handschrift, aus 185 Blättern 15.3 cm × 10.2 cm bestehend, enthält ausser dem »Officium sancte Marie uirginis«, welches auf Fol. 82b mit den Worten »Ego Bartholomeus de bartholis de Bononia scripsi hoc officium sancte Marie uirginis. Anno Natiuitatis Domini Millesimo Trecentesimo quadragesimo et Nono Indictione Secunda die Martis. XXIIIj°. In uigillia Beate uirginis expleuj. De mense Martij.« schliesst, noch ein mit Fol. 83a beginnendes »Officium in peragendo mortuorum«, und endet Fol. 184b also: »Finito libro Refferamus gratias Christo. Qui scripsit, scribat. Semper cum domino uiuat. Viuat in celis Bartholomeus In nomine Felix. Amen.« Sowohl durch diese Einzeichnungen, welche die Schreibweise des Namens Bartholomeus ganz gleich zeigen, als auch durch den Charakter der Buchstaben erweisen sich beide Theile der Handschrift als Producte des Bologneser Schreibkünstlers, welcher in dem Missale Romanum der Münchener Bibliothek (Lat. 10072) am Schlusse genannt ist: »Correctum et scriptum per me bartholomeum de bartholis de bononia scriptorem mcccLXXIIII. indictione XII. XIII. Feb.« Sowie aber als Miniator des letztgenannten Werkes eine andere Persönlichkeit, nämlich der an zwei Stellen ausdrücklich genannte Nicolaus de Bononia erscheint [3]), wird man entsprechend dem Wortlaute des Kremsmünsterer Codex Bartholomeus de bartholis de Bononia nur als scriptor betrachten dürfen, während die Miniaturen von einer andern Hand stammen.

Dieselben beginnen auf Fol. 7a mit der Geburt Mariä, 4.1 cm × 4.6 cm. Aus dem Bette, hinter welchem ein rother Teppich sich spannt, reicht die braungekleidete, einen weissen Schleier tragende Mutter Anna das eingewickelte Kind einer weiblichen Gestalt in dunkelrosafarbenem Mantel entgegen, während die hinter dem Bette stehende grüngekleidete Frau der Wöchnerin in einem langhalsigen Gefässe eine Stärkung anbietet; den unteren Blattrand füllen sechs Gestalten mit flehend erhobenen Händen.

In dem 4.5 cm × 3.8 cm *J* auf Fol. 10b spielt sich die Scene der Verkündigung Mariä ab. Die hl. Jungfrau erscheint wie auf allen folgenden Darstellungen in blauem, goldgesäumtem Mantel und mit Goldnimbus; der unter dem braunrothen Throne Sitzenden, die aus einem rothen Buche liest, naht von links der blau- und

[3]) Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, Leipzig, 1879, I. S. 475, Anm. 2.

rothgeflügelte Engel in rosafarbenem Mantel über grünem Unterkleide mit dem Lilienstengel und wie segnend erhobener Rechten. In den vier Ecken des die ganze Blattseite umspannenden braunen Rahmens sind Medaillons mit dem Bilde Gott Vaters und dreier Propheten eingefügt, die wegen der ausgesprungenen Schriftbänder nicht mehr sicher gestellt werden können, während auf der unteren Leiste je mit einem Buche die drei Evangelistensymbole des Löwen, Engels und Stiers erscheinen und von oben die Legende »Ave Maria gratia plena dominus tecum et Benedict(a)« herabläuft. Von Gott Vater aus schweben über dem Engel die Taube des hl. Geistes und Christus gegen Maria hin.

Das rosafarbene 5.1 cm × 4.7 cm *D* auf Fol. 11 a umschliesst Maria mit dem nackten Kinde und Josef, der über grünem Untergewande einen rothen Mantel und wie auf drei späteren Darstellungen eine rothe Kopfbedeckung trägt, im Stalle zu Bethlehem, wo auch Ochs und Esel eingestellt sind. Ausserhalb der Scene verkündet ein Engel den zwei Hirten, welche in felsiger Gegend vier Ziegen hüten, die Geburt des Herrn, während die aus blauen Wolken herausgearbeiteten Engelsköpfe das »Gloria in excelsis«, dessen Worte der braune Blattrahmen nebst vier in den Ecken eingestellten beschädigten Köpfen und einer Bischofs- und Mönchsfigur auf der unteren Leiste trägt, anzustimmen scheinen.

Fol. 20 a zeigt in 4.6 cm × 4.5 cm rosafarbenem D die Beschneidung Christi; vor dem Kinde auf dem Arme Marias, hinter welcher unter mehreren Personen ein Mann mit einer Schriftrolle erscheint, kniet neben weissem Altartische der bärtige Priester in rothem goldgesäumtem Mantel über der Alba; in dem farbigen Blattrahmen sind abermals gut gearbeitete Köpfe als belebender Schmuck verwendet.

Recht lebendig und schön ist auf Fol. 40 a in einem 5 cm × 6.1 cm blauen D, dessen Ornamente mit Weiss gehöht sind, die Anbetung der Könige. Der knieende König küsst die Füsse des auf Marias Schoosse sitzenden Kindes, das einen goldenen Kelch hält, während der zweite, dessen rosafarbenes Gewand und goldener Gürtel nebst Tasche wie das Wehrgehänge des dritten äusserst sauber behandelt sind, in beiden Händen ein Kästchen herbeiträgt. Ausserhalb der Scene hält ein geharnischter Diener auf weissem Rosse im Vereine mit einem zweiten grüngekleideten ein rosafarbenes Kameel und einen Schimmel. Alle Bewegungen sind gut durchdacht und besonders die Köpfe äusserst fein durchgebildet.

Die auf Fol. 44 b begegnende Reinigung Mariä und Darstellung Christi, von einem 4.6 cm × 6.2 cm rosafarbenen D umschlossen, lehnt sich mit den beiden Tauben im Korbe einer Jungfrau, die nebst zwei Gefährtinnen und einem rothgekleideten Manne ausserhalb der Scene erscheint, an Luc. 2, 24 an. Maria kniet mit dem Kinde vor dem greisen Priester, der nebst einem Mönche in weisser Kutte neben dem Altare steht und über blauer Dalmatica eine rothe, gleichfalls goldgesäumte Planeta trägt.

Fol. 49 a zeigt in 4.8 cm × 6 cm *D*, dessen rosafarbener Körper auf Blau und Gold liegt, Maria mit dem Kinde auf dem Esel, welchen der ausserhalb der Scene schreitende, an einem Stocke auf der rechten Schulter einen Korb tragende Josef an einem Stricke führt, nach Aegypten flüchtend. Rechts von ihr schreiten ein grüngekleideter Jüngling, einen goldenen Korb auf dem Haupte tragend, und ein Mann mit dem Judenhute.

Von demselben Untergrunde wie diese Miniatur hebt sich auf Fol. 53 b in dem 5.1 cm × 6.3 cm grünen D mit gelbgehöhten Ornamenten der zwölfjährige Christusknabe, im Tempel zu Jerusalem lehrend, ab. Vor dem Throne, den der rothgekleidete, beide Hände lebhaft bewegende Knabe inne hat, sitzen mit

aufgeschlagenen Büchern zehn meist bärtige, bunt gekleidete Männer, unter denen besonders jenem mit goldenem Judenhute und blauem Mantel ein echter Pharisäertypus zugetheilt ist. Ausserhalb der Scene umarmt Maria unter einer schönen gothischen Pforte den mit Schmerzen gesuchten Sohn.

Das 4.9 cm × 6.3 cm *D*, dessen wie Fol. 40 a, 65 b, 83 a und 163 b behandelter Körper auf dem schon Fol. 49 a und 63 b geschilderten Untergrunde ruht, umschliesst auf Fol. 58 a die Taufe Christi. Christus steht zwischen zwei felsigen Ufern bis zu den Knieen im Wasser und faltet über der Brust die Hände, indess der links von ihm kauernde Johannes, sich mit der eine leere Schale haltenden Linken auf die Erde stützend, mit der Rechten sein Haupthaar erfasst und rechts der rothgekleidete Engel mit grünem Flügelpaare dem Täuflinge ein weisses, schwarzgesäumtes Laken entgegenhält. Ueber der herabschwebenden Taube erscheint in einem Medaillon des Rahmens der bärtige Kopf Gott Vaters und ausserhalb der Scene eine Schaar buntgekleideter Engel mit betend erhobenen Händen.

Ganz unter denselben Umständen wie die Taufe Christi begegnet auf Fol. 65 b die 4.2 cm × 7 cm Hochzeit zu Cana. Neben der anmuthigen Braut mit dem weissen, kronenartigen Kranze und neben Maria erscheint der Herr an der reichbesetzten Tafel, an welcher auch der rosafarben gekleidete Bräutigam und Johannes Platz genommen haben. Aeusserst treffend ist der Gestalt des vor dem Tische knieenden bärtigen Mannes, um dessen rosafarbenes Gewand ein schwarzes Gehänge für den Dolch gelegt ist, in der Bewegung der ausgebreiteten Arme der Ausdruck der Bitte und Verzweiflung aufgedrückt, die sich des über den mangelnden Wein entsetzten Speisemeisters bemächtigt. Letzterer prüft im Hintergrunde der ausserhalb der Scene angeordneten Halle, in welcher ein Diener Wasser in mehrere bauchige Krüge giesst, das Glas erhebend, was aus dem Wasser geworden ist. Mit der schon wörtlich angeführten Einzeichnung schliesst auf Fol. 82 b das »Officium sancte Marie uirginis«.

Auf Fol. 83 a »Incipit officium in peragenda mortuorum«. Die bilderreiche Ausstattung füllt fast die ganze Blattseite, auf welcher unter dem in blauer Mandorla auf Goldgrunde sichtbaren Heilande, der die Wundmale unter dem auseinander geschlagenen Mantel zeigt, Maria innerhalb eines 4.2 cm × 4.6 cm D erscheint. Sie sitzt zwischen mehreren buntgekleideten Engeln, unter welche sich auch ein Benedictiner mischt, auf einem Throne und legt die Hände auf das Haupt des bittend vor ihr knieenden Jünglings. Von dem unten dargestellten Höllenpfuhle, in welchem der Teufel eben eine arme Seele in den Rachen eines grünen Drachen schleudert, führt eine Treppe, an deren Fusse mehrere knieende Beter die Hände emporheben, zur Gottesmutter hinauf. Eben reicht ein Engel einem der beiden bereits Emporgestiegenen das reine Kleid der himmlischen Seligkeit, die Maria den sich in ihren Schutz Begebenden bei ihrem göttlichen Sohne erwirkt.

In den Rachen des lichtgrünen, gelbgehöhten Drachen, der das 4.2 cm × 6.6 cm *V* auf Fol. 90 b bilden hilft, stösst der Erzengel Michael, welcher neben der zur Seite des Herrn thronenden Maria erscheint, mit Macht seine Lanze; hinter ihm führt ein prächtig gerüsteter Engel die Schaar der himmlischen Streiter, während auf der anderen Seite mehrere farbenprächtig gekleidete Engel einen Jüngling und einen bärtigen Mann im lichten Gewande der Seligen zu dem Herrn geleiten.

In dem blauen 4.6 cm × 6 cm M von Fol. 115 a ist dieser Gedanke des Weltgerichtes weiter geführt. Während vor Christus, der neben der die Hände faltenden Maria und in Umgebung der himmlischen Geister thront, die weissgekleideten Seligen knieen, vollzieht ausserhalb der Scene der Erzengel Michael, dessen Speer die Brust des gehörnten, in der Linken eine weisse Rolle haltenden Teufels durchbohrt, das

Amt des Seelenwägers, worauf die in seiner Linken sichtbare goldene Waage deutet. Zu seinen Füssen verschwinden mehrere Verdammte im Höllenrachen.

Mit dem 2.5 cm × 2.8 cm rosafarbenen *S*, das auf Gold mit blauem Innengrunde liegt, ist auf Fol. 127 a das Martyrium des hl. Andreas verbunden, der, mit Stricken an das T-förmige Kreuz gefesselt, zwischen zwei weiblichen Gestalten erscheint.

Auf Fol. 128 b begegnet die 5.1 cm × 4.5 cm Erweckung des Lazarus. Vor dem Grabe, aus welchem sich der in weisse Tücher gehüllte Lazarus von einem Manne gestützt erhebt, indess ein zweiter noch ein Tuch um seinen Leib schlägt, knieen mit aufgelöstem Haare Maria und Martha, denen sich in Begleitung mehrerer Jünger der Herr mit segnend erhobener Rechten von rechts kommend genähert hat. Ein Mann hat mit einem Hebebaume den schweren Schlussstein von der Tumba entfernt. Darunter erscheint als sofort alle Details fixirender Zeuge der schreibende Evangelist.

Der untere Rand derselben Blattseite bietet Christi Einzug in Jerusalem. Zwischen Petrus und einem anderen Jünger reitet der Herr auf der von Johannes geführten Eselin, neben welcher das Junge einhertrabt; gemäss den Schriftworten hat die buntgekleidete Menge den Weg mit Zweigen bestreut und Kleider über denselben gebreitet.

Fol. 129 a enthält eine 5.1 cm × 5.2 cm Darstellung des Abendmahls in einem wie Fol. 83 a behandelten D. Der zwischen den buntgekleideten Jüngern an der weissen Tafel sitzende Herr gibt über den Tisch hin dem rothhaarigen Judas den Bissen in den Mund. Darunter folgt, dem Texte Johannis 13,4 entsprechend, die 3.3 cm × 3.2 cm Fusswaschung, bei welcher nur das über Christi Arm hängende Handtuch nicht ganz zu Joh. 13, 5 passt, während die Bewegung des bei dem Wasserbecken sitzenden Petrus, der mit der einen Hand den linken Fuss an sich zieht und mit der Rechten energisch den Herrn abzuwehren sucht, eine künstlerisch gelungene Wiedergabe von Joh. 13, 6—8 ist. Auf dem unteren Rande derselben Blattseite ist die Darstellung des Leidens Christi mit der 3.4 cm × 3.4 cm Scene am Oelberge begonnen, die den Herrn zuerst bei den drei schlafenden Jüngern und dann im Gebete ringend zeigt, indess ihm ein Engel aus einem Medaillon der Bordüre einen goldenen Kelch herabreicht.

Die 6.5 cm × 4.8 cm Darstellung des Verrathes des Judas, welcher in Begleitung mehrerer gut bewaffneter und lebhaft bewegter Kriegsknechte den Herrn umfasst, steht an energischer Auffassung nicht hinter der gleichfalls auf Fol. 138 a befindlichen Miniatur zurück, auf welcher der feurige Petrus dem Knechte des Hohenpriesters das Ohr abschlägt.

Die nun folgenden Darstellungen lehnen sich wieder eng an das Johannisevangelium, Cap. 19, an. Fol. 142 a bietet in einem blauen P, das wie auf Fol. 147 b und 152 b mit weiss- und goldgehöhten Ornamenten einen lichtblauen — auf Fol. 144 b, 150 a und 156 a einen goldenen Untergrund hat, die 8.5 cm × 4.6 cm Geisselung Christi. Von einem rothgekleideten Kriegsknechte an die Säule gebunden, hat der Herr die Geisselhiebe zweier Männer, deren einer durch einen grünen Judenhut besonders gekennzeichnet ist, zu ertragen, während Pilatus in reicher Kleidung von seinem Throne aus ruhig zuschaut.

Die auf Fol. 144 b gegebene Scene, 6.2 cm × 4.6 cm, die auf einem Balkone Christum neben Pilatus über einer lebhaft bewegten, mit den Händen ausdrucksvoll gestikulirenden Volksmenge zeigt, ist ein ganz gelungenes Bild zu Joh. 19, 4—6. Auf Fol. 147 b begegnet fast dieselbe 8.8 cm × 4.7 cm Darstellung, die mit dem zur

Linken des Pilatus sichtbaren, blaugekleideten Jünglinge eine Beziehung zu der Losgebung des Barnabas zu gewinnen scheint; unter derselben trägt der Herr bereits, von einem Henkersknechte und einem geharnischten Krieger begleitet, sein Kreuz zur Richtstätte (Joh. 19, 17).

Fol. 150a erscheint auf einer 8.8 cm × 5 cm Miniatur unter dem Kreuze, an welchem Christus ohne Laub- oder Dornenkrone, den rechten Fuss über den linken und ein durchscheinendes weisses Tuch um die Hüften gelegt, mit keineswegs zu sehr herabgezogenen Armen hängt, die von zwei Männern und einer Frau — Maria Cleophas — gestützte Maria, neben welcher Maria Magdalena in lebhaftester Bewegung die Hände sehnend nach oben ausbreitet (Joh. 19, 25). Während links vom Kreuze die gut gruppirten Juden mit den Händen nach dem ihnen unliebsamen titulus deuten (Joh. 19, 20), reicht von rechts ein Kriegsknecht, hinter welchem ein berittener zweiter in prächtiger Rüstung mit der Lanze die rechte Brustseite des Gekreuzigten durchbohrt, an einem langen Stabe den Schwamm empor, den er aus dem Gefässe in seinen Händen mit Essig gefüllt hat (Joh. 19, 20).

Bei der 7 cm × 4.6 cm Kreuzabnahme auf Fol. 152b sind gemäss Joh. 19, 38—40 der über das Kreuz sich herabbeugende und in der Linken Nägel haltende Mann sowie jener, der letztere aus Christi Füssen zieht, auf Josef von Arimathia und Nicodemus zu deuten, welche mit Maria, Maria Magdalena und Johannes den Leichnam des Herrn behutsam herabzulassen sich bemühen; unter dem Kreuze liegt ein Todtenkopf.

Die 8.6 cm × 4.7 cm Grablegung auf Fol. 156a zeigt dieselben beiden Männer, welche den Leichnam Christi, dessen Linke Johannes küsst und über den sich Maria nochmals küssend beugt, in die Tumba des Felsengrabes hinabsenken, womit der Miniator auf Matth. 27, 60 zurückgeht. Ausser Maria Magdalena erscheinen noch drei andere Theilnehmer an dem traurigen Acte. Darunter gewahrt man gemäss Matth. 27, 65 vor dem geschlossenen Grabe in der Felsenschlucht die drei schlafenden Wächter.

In dem lichtblauen 4.2 cm × 4.1 cm A auf Fol. 159a steht der Herr mit den über dem Leibe gekreuzten Händen zwischen den ringsum angeordneten Marterwerkzeugen in einer sechseckigen Tumba, über welche sich Maria hinüberbeugt, um den göttlichen Sohn zu küssen.

Der Anfang des Weltgerichtes ist auf Fol. 163b mit dem 4.3 cm × 6.5 cm blauen D verbunden. Christus erscheint zwischen der die Hände faltenden Maria, Petrus und vielen Engeln, von denen drei durch den Schall ihrer Posaunen die Todten erwecken, welche sich aus den Gräbern erheben und flehend die Hände emporstrecken.

Fol. 174a zeigt den in der Herrlichkeit thronenden Herrn, dessen Rechte segnend erhoben ist, während die Linke das offene Buch des Lebens hält, zwischen den himmlischen Heerschaaren und Heiligen, aus deren Menge nur Maria und Petrus kenntlich sind.

Die Miniaturen beider Theile der Handschrift stammen unzweifelhaft von demselben Illuminator, welcher nicht ohne Talent gewesen sein kann. Wie er der Stimmung entsprechend den Ausdruck ins Pathetische zu steigern versteht, beweist ausser der Maria Magdalena auf Fol. 150a besonders das ergreifend schöne und äusserst fein durchgebildete Antlitz der Maria auf Fol. 159a, welche in vortrefflicher Bewegung das Haupt des Sohnes mit beiden Händen liebevoll an sich zieht, eine Scene, die an gewisser Feinheit psychologischer Durchbildung im ersten Theile auf Fol. 53b in der Umarmung des zwölfjährigen Jesus und seiner Mutter ihres Gleichen findet.

Die einzelnen Darstellungen sind, wie auf Fol. 40a, 51b, 65b, 83a, 129a, 138a, 144b, 147b, 150a, lebensvoll erfasst und durchgebildet; in den Bewegungen der Hände liegt ein beachtenswerthes Verständniss der Geberdensprache. Die Köpfe sind nicht nur fein ausgeführt, sondern auch ausdrucksvoll modellirt; hie und da ist die Zeichnung der Formen nicht ganz correct, wie z. B. auf Fol. 58a der linke Fuss des Johannes oder die Bewegung des Armes Christi auf Fol. 159a. In der Scene der Wochenstube auf Fol. 7a und der Dienergruppe auf Fol. 40a begegnen bereits vereinzelte dem Leben abgelauschte Züge, zu welchen auch der den Wein kostende Speisemeister auf Fol. 65b, die Bewegung des Petrus bei der Fusswaschung auf Fol. 129a und die Gefangennahme des Herrn auf Fol. 138a gehören. Die blühende Munterkeit der harmonisch zum Goldgrunde gestimmten Farben tritt besonders in der Behandlung der Kleidung zu Tage, z. B. auf Fol. 49a bei dem Manne mit grünem Judenhute, rothen Beinkleidern und rosafarbenem Gewande mit hellrothem Kragen, auf Fol. 90b und 115a beim hl. Michael, der einmal einen rosafarbenen, das andere Mal einen grünen Wappenrock über der goldschimmernden Rüstung und einen blauen, beziehungsweise rothen Mantel nebst goldenen und rothen Flügeln trägt, auf Fol. 128b bei dem das Tuch um Lazarus schlagenden Manne, auf Fol. 142a und 144b bei Pilatus und auf Fol. 147b und 150a bei der Volksmenge.

In der Ausarbeitung der Gewänder und Flügel der Engel klingt die gleiche Farbenfreude hindurch, welche auch einzelne Blattbordüren höchst anziehend zu gestalten versteht. Die besondere Sorgfalt der Malerei in Deckfarben zeigt sich in der liebevollen Durchbildung selbst unbedeutenderer Details und der äusserst feinen Behandlung des Bart- und Haupthaares. Es drängt sich nun die Frage auf, wer wohl der Miniator des Werkes gewesen sei. Vielleicht liegt es schon für den ersten Augenblick nahe, an jenen Meister zu denken, der das von »Bartholomeus de bartholis de bononia« geschriebene Münchener Missale Romanum mit so anziehenden Bildchen ausstattete, nämlich an Nicolaus de Bononia, dessen Name mit Hinzufügung des erklärenden *p* auf zwei Bildern des genannten Werkes begegnet. Denn wie die Schriftzeichen beider Handschriften denselben Schreiber verrathen, so zeigt auch die künstlerische Ausführung der Miniaturen bedeutende Verwandtschaft, welche auf dieselbe miniirende Hand hindeutet. Doch gewinnt diese Vermuthung die grösste Wahrscheinlichkeit durch die Vergleichung mit einer zweiten Handschrift, deren Miniaturen gleichfalls von Nicolaus de Bononia, und zwar nicht viel später als die Kremsmünsterer Handschrift geschrieben worden ist, gefertigt erscheinen.

Dieselbe gehört der reichen Bibliothek des altehrwürdigen Benedictinerstiftes St. Peter in Salzburg an (Cod. XII. 10.a) und enthält den »liber sextus decretalium cum glossa et novella«. Der Codex, aus 183 Pergamentblättern, 47.3 cm × 29.2 cm, bestehend, stammt von verschiedenen Händen, in deren Buchstabentypen auch die Nationalität der verschiedenen Schreiber sich abspiegelt. Während der erste, in der ersten Spalte von Fol. 121b abbrechend, den »liber sextus decretalium cum glossa« vollendet und die Typen der italienischen Schreiber verwendet, hebt auf Fol. 122a eine andere Hand an, die gleich der Fol. 138a einsetzenden dritten durchaus nichts mehr von der Regelmässigkeit des Italieners besitzt. Beide sind deshalb näher bestimmbar, weil sich in der zweiten Spalte auf Fol. 183a nach Schluss des Textes die Einzeichnung findet: »Explicit novella domini Johannis Andree super. VI° libro decretalium parte tamen prima usque videlicet ad regulas iur̃ per modum apostillat̃ in sexto intexta finita cum laude in die beati Gereonis currentibus annis millesimo trecentesimo quinquagesimo quinto. de quo graciarum actio existat cum gaudio viventi per omnia seculorum secula. Amen. (Mit einer neuen Zeile fortfahrend:)

Scripta sunt autem supradicta per me Johannem theotonicum tunc in studio Bonn. degentem« [4]).

Der Schreiber des dritten Theiles war also ein in Bologna studirender Deutscher, der sich entweder selbst einen sonst nur um eine ziemlich hohe Summe erwerbbaren Studienbehelf anfertigte oder durch Herstellung von Handschriften seinen Lebensunterhalt zu erwerben suchte. Der »liber sextus decretalium cum glossa« war aber schon früher geschrieben. Denn auf Fol. 1a finden sich einige theilweise fast unleserlich gewordene Bemerkungen von der Hand der früheren Besitzer, die beim Beziehen der Universität den Lehrbehelf erwarben und beim Verlassen derselben neuen Ankömmlingen wieder käuflich überliessen. Oben heisst es zuerst: »Anno domini m° ccc° xLv° die IIII° intrante Junio Ego Sifridus dictus holtzmann de Bopp... ten de natione Theutunicorum vendidi Scriptum in cuius fine primi quaterni ponitur verbum »super« in glossa et initio secundi verbum »superioris« et in eiusdem primi quaterni fine in textu verbum »Gregorius« et initio secundi verbum »X« domino Gualtherio de Sicilia promittens sibi cautionem de . . . . pro XXVIj lib. Bono. Letzterer kann die Handschrift nicht zu lang besessen haben, da auf dem unteren Rande derselben Blattseite zu lesen ist: M. CCC. XLVIj. vero Octobris XV°. Ego Joh. sala pignera...[5]) istum librum Ma(chro?) summ(a?) . . . ll. quindecim. Auf der Mitte des Blattes hat endlich noch ein dritter Besitzer das Jahr und den Preis der Erwerbung mit folgenden Worten verzeichnet: »Anno vero LIIj emptus fuit per Johannem Hofsteterium pro XXIX libris dum monete predicte et hoc in die sancti seueri« [6]). Seine Schrift zeigt viel Aehnlichkeit mit der jenes Schreibers, der mit Fol. 122a eintritt.

Der in den Besitz des Johannes Hofsteter gelangende »liber sextus decretalium cum glossa« war vermuthlich nebst den bloss in Roth und Blau gehaltenen Initialen nur mit der Miniatur auf Fol. 2a, die 22.1 cm × 18.8 cm ist, ausgestattet. Dieselbe bietet unter einem grauen, mit blauem Rücklachen versehenen Throne den bärtigen Papst Bonifacius VIII., dessen Füsse auf einem braunen Schemel ruhen; der in

---

[4]) Hacker, Salzburgs Miniaturmalereien, Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, IX. Jahrg., Salzburg 1869, S. 242 scheint anzunehmen, dass sich diese Worte auf den ganzen Codex beziehen, während sie nur zu dem Abschlusse der novella gehören.

[5]) Da die Stelle stark abgerieben ist, kann man nicht mit Sicherheit entscheiden, ob das Wort von »pignero« oder »pigneror« herzuleiten ist; doch scheint es »pigneravi« lauten zu sollen, was die Ueberreste der drei Striche hinter dem *a* plausibel machen.

[6]) Einen sehr interessanten Beleg dafür, wie innerhalb eines Jahrhunderts die Preise für miniirte juridische Handschriften sich geändert hatten, bietet die auf die Handschrifterwerbung bezügliche Notiz der Decretalienhandschrift in der Bibliothek des Prämonstratenser-Chorherrnstiftes Schlägl in Oberösterreich, welche von der Hand des nach diesem Kloster später flüchtenden Propstes Johann v. Rabenstein von Wysehrad bei Prag stammt: »Iste liber est emptus per me Joh. de Rabenstein praepositum wiss. ecc. In bononia a domino Ludovico legum doctore filio domini baptiste de Castro sancto praesciente domino Antonio de eodem sancto de Castro utriusque iuris doctore et domino Gregorio canonico quinque ecclesiarum et domino Jacobo de Nart, plebano (Crupcensi?). feria quarta post viti. a. d. MCCCC° LV° pro 56 ducatis quam pecuniam supradictam antedicti Gregorius et Jacobus sibi praenotaverunt.«

goldenen Lettern darunter stehende Name entrückt die Deutung der Person jedem Zweifel. Neben den beiden Bischöfen erscheint rechts ein Cardinal, welcher aus des Papstes Hand ein Decretum für den neben dem rosafarben gekleideten Manne knieenden Mönch entgegennimmt, dessen flehend erhobene Hände das Schriftstück bereits fassen. Auf der anderen Seite des Thrones steht ein Mann in rothem, mit weissem Pelze verbrämten Mantel über grauem Unterkleide und hält eine aufgerollte Schrift in der Hand, indess ein zweiter aus einem aufgeschlagenen Buche studirt und vor letzterem ein dritter in blauem Mantel und mit rothem Hute eine Schrift in die Hand des Papstes legt. Zu diesem wird auch ein Buch emporgereicht von einem vor den drei Genannten stehenden Mönche in grauer Kutte und grüner Kapuze, hinter welchem noch eine Mannesgestalt in blauem Mantel und gelbem Hute auftaucht. Drei Schreiber, vor denen je ein Blatt zur Fixirung des Wortlautes der päpstlichen Entscheidung liegt, sitzen zu den Füssen Bonifaz' VIII. vor einer braunen Schreibbank. Das Perspectivische der keineswegs lebensvoll bewegten Composition lässt ebenso viel zu wünschen übrig als die Zeichnung der Köpfe, die in der That breit und unedel auf verhältnissmässig kurzem Halse sitzen und noch manches von dem Typus der italienisch-romanischen Miniirkunst an sich haben; der etwas antikisirende Faltenwurf hält an ruhig fliessenden, nicht gehäuften Linien fest und der Auftrag der Deckfarben liebt das harte Zusammenstellen lebhafter Töne, wie Blau und Zinnober, das auch in einem Theile der Initialen begegnet. Die Arbeit zeigt noch manchen Anklang an die Miniaturen der bekannten »Concordia discordantium canonum« im böhmischen Museum in Prag und in der Bibliothek der Cistercienserstifte Heiligenkreuz (Stiftsbibl. Cod. Nr. 44) und Zwettl (Cod. Nr. 12), doch auch schon an die Admonter »Clementinae cum glossa« (Stiftsbibl. Nr. 8), das Admonter »Decretum Gratiani cum glossa ordinaria Bartholomaei Brixiensis« (Stiftsbibl. Nr. 9) und in der Stiftsbibliothek zu St. Florian an das »Decretum Gratiani cum glossis Bartholomaei Brixiensis« (Cod. Nr. III. 2), den »Decretalium liber sextus cum apparatu Joannis monachi (Cod. Nr. III. 3) und das Decretum Gratiani abbreviatum nebst »Decretum Gratiani cum glossis marginalibus« und »Varia decreta rom. pontificum in Cod. Nr. III. 5. Die scenische Anordnung hat viel Verwandtschaft mit der Miniatur auf Fol. 1a des in Admont erhaltenen »Joh. Andree apparatus super sexto libro decretalium« (Stiftsbibl. Nr. 39), der nach der Notiz auf dem Vorsetzblatte »Anno domini 1402 Iste liber concessus est a monasterio Admontensi michi Andree Gugl« schon im 14. Jahrhundert sich in Admont befunden haben muss, und theilweise auch mit jener auf Fol. 2a der Decretalen Gregors IX. in der Bibliothek von St. Peter in Salzburg (Cod. Nr. XII. 13. a).

In diesem Zustande gelangte die Handschrift in den Besitz des Johannes Hofsteter; letzterer oder der ihm folgende Eigenthümer der Handschrift muss dieselbe zur weiteren Ausstattung mit Miniaturen dem in Bologna wohl viel beschäftigten Illuminator Nicolaus anvertraut haben. Von des letzteren Hand stammt auf Fol. 118b die 24.2 cm × 17.8 cm Darstellung der »arbor consanguinitatis« auf einem zartrosafarbenen Untergrunde mit reichen Goldornamenten. In einem ziemlich gleichgefärbten, mit blauen und goldenen Mustern durchwebten Gewande hält der bärtige greise »abauus« mit beiden Händen, welche am Gelenk lichtrothe Aermel umschliessen, den Baum, dessen graugrüner Stamm zwischen beiden Spalten der unteren Textabtheilung vom unteren Blattrande aus einem blaugrundirten Schilde aufsteigt; auf letzterem gewahrt man eine mit runder Apsis schliessende und dreischiffige romanische Kirche, deren Thurm mit einem Kreuze versehen ist, während am Abschlusse des Mittelschiffes ein Hahn aufgesetzt ist. Links von dem Baume tummelt auf dem eigent-

lichen Bilde ein nur im Hemde erscheinender Knabe, in dessen rechter Hand ein weisses Windfähnlein sich dreht, sein gelbes Steckenpferd, während von rechts ein zweiter in rothem Gewande mit schwarzem Gürtel einen weiss-rothen Ball mit der Rechten gegen ihn erhebt und sich durch einen braunen Schild in der Linken zu schützen sucht.

M°. III°. LIIII.

Hinter letzerm liest man: EGO. NICHOLAVS. D͡ . BONONI(A ziemlich verwischt) FECI:

Den mitteren Theil des Baumstammes und seiner Verzweigungen bedeckt ein Dreick, worin sich auf blauem Grunde vierzig weisse Täfelchen für die Angaben des genealogischen Verhältnisses finden. Von den Händen des »abauus« gehen die beiden Hauptäste, welche der Stamm trägt, in gothisch stilisirte Ranken aus, die zur Linken des Stammvaters die Bilder eines Knaben, Mannes und Greises, zur Rechten jene eines Mädchens, einer Frau und einer Matrone über einander umschliessen. Links in der oberen Ecke erscheinen Adam und Eva, nackt und die Scham mit der Hand deckend, neben dem mit rothen Früchten bedeckten Baume, von welchem das Weib eben den verhängnissvollen Apfel gepflückt hat, den es Adam darreicht. Die rechte Ecke zeigt als Folge der unglückseligen Uebertretung die Vertreibung der beiden ersten Menschen aus dem Paradiese; hinter Adam und Eva, die wie beim Sündenfalle durchgebildet sind, schreitet mit erhobenem Schwerte in der Rechten der Engel Jophiel und stösst mit der Linken das Weib, welches gleich dem Manne sich angstvoll nach dem Rächer umkehrt, von der geheiligten Stätte göttlichen Segens.

Von demselben Meister ist auch auf Fol. 119 b die 21 cm × 17.4 cm Miniatur der »arbor affinitatis« gearbeitet, die in drei horizontal von einander geschiedene Darstellungen zerfällt. Die oberste derselben bietet auf Goldgrund eine Trauung, welche der Mönch in grauer Kutte mit rosafarbener Kapuze vollzieht. Rechts von demselben erscheint der Bräutigam mit acht Begleitern, unter denen besonders der einen Falken tragende Jüngling in blauem Mantel über rosafarbenem, von einem schwarzen Gürtel zusammengehaltenem Unterkleide die Aufmerksamkeit erregt, links die Braut mit ihrem Gefolge, das aus neun Personen weiblichen Geschlechts besteht. Darunter wölbt sich auf mattem Rosa mit Gold ein grosser Halbkreis, in welchem zwei kleinere sich schneiden, wodurch ein tympanonartiger Mittelraum entsteht. In dem blauen Grunde desselben hängt Christus, dessen Körper mit den naturalistisch herausgearbeiteten Rippen nicht zu sehr herabgezogen und mit leichtem Lendenschurze umhüllt ist, an dem baumartig aufgefassten grünen Kreuze, während rechts von demselben Maria in rosafarbenem Gewande die Hände über dem linken Knie kreuzt und Johannes links die Hände faltet; das bergige Terrain ist in Grau behandelt. Den zwischen dem äusseren grossen und den beiden kleineren, sich schneidenden inneren Kreisen freibleibenden Mittelraum füllen vier bunt gekleidete schwebende Engel, von denen die beiden oberen den grünen Kreuzesstamm fassen.

In die beiden Ecken, welche zwischen dem grösseren Halbkreise und der geradlinigen Begrenzung der zweiten Abtheilung frei bleiben, hat der Miniator die Verkündigung Mariä derart vertheilt, dass von links der knieende Engel mit erhobener Rechten, neben welcher Gott Vater erscheint, sich nähert, während rechts Maria, die Hände über einander kreuzend, aus dem auf gelbem Pulte liegenden Buche betet und die Taube auf dieselbe zuschwebt. Zwischen die kleinen Kreise mit den Verwandtschaftsangaben sind in der dritten, untersten Abtheilung dieser Miniatur vier Heiligengestalten eingeordnet, durchschnittlich 7.4 cm × 2.5 cm und in frischen Farben von dem Goldgrunde wirkungsvoll sich abhebend. Links erscheint mit dem Schwerte in der Rechten und der Palme in der Linken S. Florianus, prächtig

gerüstet. In der Mitte ist ihm zunächst der reich in pontificalibus gekleidete S. Erasmus, gleich dem neben ihm sichtbaren, auch als Bischof abgebildeten S. Martinus die Rechte zum Segen erhebend und mit der Linken das Pedum fassend. Am meisten nach rechts ist S. Stephanus gerückt, aus dessen Kopfwunde unter dem Steine Blut hervorquillt, während die Rechte eine grüne Palme und die Linke auf einem Buche zwei Steine trägt. Zwischen beiden unteren Textspalten reicht das Kreuz bis zum Blattrande hinab[7]), wo ein Todtenkopf in einer Grabeshöhle liegt. Darunter hebt endlich die Figur eines Mönches in rosafarbener Kutte mit rother Kapuze betend die Hände empor.

Vor einem weiteren Eingehen auf besondere Details beider Darstellungen erübrigt noch ein Blick auf die übrigen ausser dem »liber sextus decretalium cum glossa« liegenden Miniaturen, die in Zeichnung und Farbengebung vollständig mit Fol. 118b übereinstimmen und daher auch von Meister Nicolaus gefertigt sein müssen. Das Bedenken, dass letzterer die Arbeit des ersten Theils von 1354 datirt, während der dritte Theil erst am 10. October 1355 vom Schreiber vollendet wurde, löst sich vielleicht durch die Annahme, dass der deutsche Student Johannes auch die selbst gefertigte Handschrift von demselben Künstler miniiren liess, dem er selbst oder der frühere Besitzer die beiden ersten Theile zur Ausschmückung übergeben hatte. Möglicherweise rechnete er darauf, das dadurch im Preise steigende Stück später leichter und vortheilhafter wieder verkaufen zu können.

Auf Fol. 122a, wo der zweite Schreiber mit »Assit principio sancta Maria meo« beginnt, erscheint in einem 5.7 cm × 5.5 cm rosafarbenen *C*, dessen Enden in schöne bärtige Greisenköpfe ausgehen und deren Aehnlichkeit mit jenen auf Fol. 118b unverkennbar ist, auf dem blauen, weissornamentirten Innengrunde eine in rothen goldgesäumten Mantel gehüllte Heilige, die in der Linken die grüne Palme, in der Rechten ein gelbes Körbchen mit weissen und rothen Rosen trägt, wodurch sie als hl. Dorothea sicher gestellt ist; über ihr halten zwei schwebende buntgekleidete und -geflügelte Engel die Krone. In der Hauptrundung des auf Gold liegenden Buchstabenkörpers hat der Miniator eine Frau dargestellt, welche einem vor ihr knieenden Jünglinge die rechte entblösste Brustseite zum Saugen überlassen hat.

Dem mit Fol. 138a beginnenden Texte des dritten Theiles ist die Anbetung der Könige, 22 cm × durchschnittlich 5.5 cm, vorangestellt. Unter dem auf vier Stützen ruhenden braunen Dache, über welchem der als Sonne behandelte Stern steht, sitzt Maria mit dem nur einen weissen Lendenschurz tragenden Knaben auf einer Bank; sie reicht dem hinter Ochs und Esel stehenden Josef den goldenen Kelch, den sie aus den Händen des vor ihr knieenden und die Kinderfüsschen inbrünstig küssenden greisen Königs erhalten hat. Hinter letzterem naht, noch die Krone auf dem Haupte, in prächtiger Rüstung der zweite, ein goldenes Gefäss in der Rechten tragend, während der blondgelockte dritte ein ähnliches aus dem braunen Kästchen hervorholt, das ein Diener ihm nachträgt. Nicht weit von diesem hält auf weissem Rosse ein zweiter, der eben aus der im Hintergrunde sich aufbauenden Stadt gekommen ist, mit einem Schimmel und einem Braunen, hinter welchen noch mehrere andere Pferde sichtbar sind; auf einem derselben sitzt ein

[7]) Daraus, dass sich hier wie auf Fol. 118b auch der Raum zwischen den Textspalten und der untere Rand in die Anlage der Miniatur einbezogen findet, könnte man vielleicht auch schliessen, dass die St. Florianer Handschrift III. 7, deren Miniatur auf Fol. 1a dieselbe Anlage zeigt, von einem Bologneser illuminirt worden sei, da diese Anordnung in Bologna nicht unbeliebt gewesen zu sein scheint.

weisses Hündchen. Von dieser Scene zieht sich ein mattvioletter, goldgemusterter Hintergrund nach rechts, auf welchem neben der Anbetung der Könige zunächst der hl. Christoph erscheint. Das grüngekleidete Christuskind auf der linken Schulter tragend und in der Rechten den grünen Baumstamm als Stütze führend, schreitet derselbe durch das bis zu seinen Knieen reichende Wasser, vor welchem er den unter rothem, blaugefütterten Mantel sichtbaren rosafarbenen Kittel aufhebt. Noch mehr nach rechts gewahrt man eine Heilige, die durch das aufgelöste Haar und die in ihren Händen ruhende weisse Büchse als Maria Magdalena bezeichnet ist, und einen ausserordentlich reich gekleideten Ritter, dessen Linke sich auf das Schwert stützt, während die Rechte eine weithin flatternde und mit einem rothen Kreuze gezierte weisse Fahne trägt. Da gewöhnlich mit diesem Attribute der hl. Gereon dargestellt und die Vollendung des dritten Theiles in dem eben behandelten Denkmale vom Tage dieses Heiligen datirt ist, so folgt daraus mit augenscheinlicher Nothwendigkeit, dass der deutsche Student Johannes, welcher am Tage des hl. Gereon die Abschrift vollendete, auch bei dem Miniator die Einzeichnung dieser Figur speciell bestellt hat. Dass er sich dabei auch an den als Illuminator juridischer Handschriften gesuchten Meister Nicolaus wandte, der zu den Studentenkreisen Bolognas viele Beziehungen haben mochte, hat nichts Auffälliges.

Das unter der zuletzt besprochenen Miniatur den Text anhebende 4.1 cm × 3.7 cm *N* umschliesst mit seinem rosafarbenen Körper das Brustbild eines etwas verdriesslich dreinschauenden Mannes, der ein aufgeschlagenes Buch vor sich hat.

Die Federzeichnung auf Fol. 183a bietet das Bild einer die Worte Amor vincens auf der Brust tragenden Jungfrau, die auf einem Esel reitet, zwischen dessen in schwarzen Schnabelschuhen steckenden Vorder- und Hinterfüssen Victus amoris zu lesen ist, und dankt wohl einer Studentenlaune ihre Entstehung.

Die in Zeichnung und Farbengebung gleichartigen Miniaturen sind also, von Fol. 118b angefangen, von Nicolaus de Bononia gefertigt, dessen eigenhändige Einzeichnung an der genannten Stelle nach der Art des Buchstabenauftrages und seines Zusammenhanges mit dem Untergrunde, sowie durch den Vergleich mit anderen eigenhändigen Bezeichnungen des Meisters als echt verbürgt wird. Zudem stimmt auch der Wortlaut fast ganz mit der Signirungsweise zeitgenössischer Bologneser Maler überein, wie auf der Modonna des Fürsten Ercolani in Bologna [8]) mit »Franco. Bol. Fece 1312«, auf dem Madonnenbilde Vitale's in der Galerie zu Bologna mit »VITALIS. DE. BONONIA. FECIT. ANNO. MCCCXX.« oder im Museo Cristiano des Vatikan mit »VITALIS. DE. BONONIA. F.« [9]), so dass man nun nicht länger an der Urheberschaft des Meisters Nicolaus für die behandelten Miniaturen zweifeln kann. Letzterer begegnet in denselben als ein Miniator von der gleichen Begabung und technischen Fertigkeit wie der Illuminator des schon besprochenen Kremsmünsterer Codex. Er steigert gleichfalls den Ausdruck verständnissvoll ins Pathetische, wie auf Fol. 119b bei Maria und Johannes unter dem Kreuze oder auf Fol. 138a bei dem die Füsse des Christusknaben küssenden Könige. Die Vertreibung aus dem Paradiese und die Anbetung der Könige sind von gediegener Auffassung und lebenswahrer Bewegung und der Knabe mit dem Steckenpferde, sowie der Ballwerfer auf Fol. 118b humorvoll dem Leben abgelauscht, dessen verständnissvolle Beachtung auch bei dem Falkenträger von Fol. 119b und in der Dienergruppe von Fol. 138a

[8]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Jordan, Leipzig 1869, II. S. 371.

[9]) Ebendaselbst, II. S. 372.

durchklingt. Die Zeichnung ist bis auf das Nackte der ersten Menschen, bei denen namentlich der Unterleib Evas auf der Darstellung des Sündenfalles nicht anspricht, durchschnittlich correct und die Köpfe, deren Augen voll Ausdruck und deren Bart- und Haupthaar aufs feinste ausgeführt sind, erscheinen von einer seltenen Sorgfalt der Modellirung. Der Faltenwurf des bis ins Kleinste liebevoll durchgebildeten Zeitcostümes, das sehr schön bei dem hl. Michael auf Fol. 119b, in der Trauungsscene und beim hl. Florian auf Fol. 119b und dem hl. Gereon auf Fol. 138a in leuchtendem Farbenreichthum zur Geltung kommt, ist wohl studirt und ohne Häufung, wiederholt den Bewegungen des Körpers entsprechend. Das Colorit ist von einer wunderbaren Frische und dem prächtigen Incarnat nur spärliches Weiss aufgesetzt, das bloss auf Fol. 122a sich etwas mehr vordrängt. In dem Reichthume des Ornamentalen scheint eine Beziehung zu den Umbriern und Sienesen durchzuklingen, während sonst eine Anlehnung an den Stil Giottos unverkennbar ist.

Würde sich schon bei der Vergleichung der Miniaturen des Kremsmünsterer Codex von 1349 und des Salzburger von 1354 die Vermuthung aufdrängen, dass dieselben durchaus von demselben Miniator geschaffen wurden, so erhebt noch ein anderer Umstand es fast zur Gewissheit, dass der an dem Münchener Missale Romanum neben dem Schreiber »Bartholomeus de bartholis de bononia« arbeitende Meister »Nicolaus de Bononia« auch schon 1349 Handschriften, welche derselbe Schreiber vollendet hatte, miniirte. Schon in der Verkündigung Mariä auf Fol. 10b des Kremsmünsterer Codex zeigt sich mit einem Theile derselben Scene auf Fol. 119a des Salzburger eine unverkennbare Uebereinstimmung. Mehr noch als die fast copirte Bewegung der segnend erhobenen Rechten des Engels deutet auf denselben Künstler der die Füsse des Christusknaben küssende greise König (Kremsmünster Fol. 40a, Salzburg Fol. 138a), dessen Haltung fast genau die gleiche ist, und der auf beiden Darstellungen der Anbetung der Könige ausserhalb der Scene erscheinende Diener, welcher, beidemal in Roth über dem Harnisch gekleidet und auf weissem Rosse sitzend, ein ebenso gefärbtes Pferd hält. In dem zweiten Theile des Kremsmünsterer Codex bekundet namentlich der Gekreuzigte auf Fol. 150a mit derselben Figur im Mitteltheile auf Fol. 119b des Salzburger Denkmales in der Haltung und Herausarbeitung des Körpers dieselbe Hand, die jedoch 1354 eine immerhin etwas fortgeschrittene Fertigkeit in der Technik zeigt. Demnach dürften wohl auch die Miniaturen des Kremsmünsterer Codex von Nicolaus von Bologna gefertigt sein, von dem ausser den behandelten die Bibliothek des Augustinerchorherrnstiftes St. Florian in Oberösterreich ein abermals durch des Meisters eigene Hand bezeichnetes Werk besitzt.

Der Codex (St. Florianer Stiftsbibl. III. 6) besteht aus 254 Blättern, die 46.7 cm × 29.5 cm sind, und lässt der von Fol. 1a—2a reichenden »Lectura circa arborem consanguinitatis et affinitatis« von Fol. 3a—252b »Libri quinque decretalium cum glossa« folgen, nach welchen ausser den auf Fol. 253a gegebenen »Duae figurae Raynuccii et Raynaldi dictae« von Fol. 253b—254b »Notata varia ex iure canonico etc.« den Abschluss bilden [10]. Wie die Schriftzeichen, so tragen auch die Miniaturen den Stempel italienischer Herkunft an sich.

Letztere heben auf Fol. 3a mit einer 8.6 cm × 14.8 cm Bestattung der hl. Maria an, die sich von dem braunen, fein mit Goldornamenten bedeckten Hintergrunde in ausserordentlich frischen Farben prächtig abhebt. Die Bahre, auf welcher im Nonnengewande Maria unter einer blauen, mit goldenen Lilien durch-

[10]) Czerny, Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Florian, S. 240.

wirkten Decke ruht und die Hände über einander kreuzt, wird von den Aposteln auf den Schultern getragen; vorn schreiten sechs, unter welchen nur der in goldene Planeta gehüllte Petrus kenntlich ist, während auf der anderen Seite bloss fünf Träger erscheinen. Vor ihnen trägt ein Jüngling in rothem Mantel mit beiden Händen ein Bündel grüner Reiser gegen die Tumba zu, deren mit einem Henkel versehener Deckel von einem Manne in weissem Kittel durch eine Stange gestützt wird. Die beiden letzten der vorderen Träger heben segnend die Rechte über eine vor ihnen knieende Frau und zwei Mädchen, die zu ihnen flehend die Hände emporstrecken. Hinter dem letzten derselben steht vor einem Gebäude, das vielleicht eine Kirche sein soll, eine Heilige in rothem Mantel über dem goldschimmernden Kleide; in der Linken hält sie eine grüne Palme, während die Rechte auf einem neben ihr stehenden Rade ruht, wodurch die Heilige wohl eher als hl. Katharina denn als hl. Euphemia bezeichnet werden mag. Von ihr laufen gegen die knieende Frau zu die in schwarzen Lettern abstechenden Worte »EGO NICHOLAVS DE BONONIA FECI.«, mit Ausnahme der hier fehlenden Jahreszahl in Buchstabentypus, Orthographie und Wortlaut vollständig zu der Einzeichnung der Salzburger Handschrift stimmend.

Nebst dieser Miniatur und zahlreichen zierlich ausgearbeiteten Initialen verdienen die an die Spitze der folgenden Bücher gestellten bildlichen Darstellungen Beachtung. Die erste derselben, 9.8 cm × 7.2 cm, begegnet beim Beginne des zweiten Buches »De iudiciis« in der zweiten Spalte des Textes von Fol. 68b und wird oben durch die Architektur eines zinnengekrönten Thores abgeschlossen, unter welcher der rosenfarbene, in kleine Quadrate getheilte und durch blaue Blümchen mit weissen Punkten belebte Untergrund sich ausspannt. Neben dem auf rosafarbenem Schemel in bischöflichem Ornate sitzenden geistlichen Richter, auf dessen linkem Knie ein offenes Buch liegt, steht rechts ein Bischof mit einem Mönche; links sind drei andere Mönche zu sehen. Die Darstellung in der ersten Spalte von Fol. 122a, wo der Abschnitt »De uita et honestate clericorum« anhebt, ist auf einem 8.5 cm × 7 cm Raume angeordnet, dessen Grund rechts blau und mit Gold gemustert ist, während auf dem linken, rosafarbigen Theile Goldquadrate mit blauen Blümlein liegen, die auch Fol. 179a wieder begegnen. In dem erstgenannten Theile erhebt ein Priester vor dem weissen, gelbgedeckten Altartische, auf dem Kelch und Messbuch zu sehen sind, eben die Hostie, indess hinter ihm in dem zweiten ein Mönch mit beiden Händen die Wandelkerze hält und bei einem grünen Pulte drei andere, neben welchen ein Mann in rothem, weissverbrämtem Mantel und mit schwarzem Barette sowie ein Priester sichtbar ist, aus einem aufgeschlagenen Buche singen. In der ersten Spalte von Fol. 179a erscheint vor dem Anfange des Buches »De sponsalibus et matrimonio« eine 7 cm × 7 cm Verlobung. Dem in der Mitte der Scene stehenden Manne, welcher über dem rothen Gewande einen grünen, weissverbrämten Mantel und ein schwarzes Barett trägt, naht von rechts in Begleitung zweier Frauen ein züchtig die Hände in einer Art Schürze bergendes Mädchen und von links ein Jüngling mit zwei Männern.

Zu dem Abschnitte »De accusationibus et inquisitionibus et relationibus« findet sich in der ersten Spalte von Fol. 201a eine 7.1 cm × 7.5 cm Darstellung auf einem in drei Streifen getheilten Untergrunde, dessen Mitte Gold auf Blau zeigt, während die beiden Seiten die Behandlung von Fol. 179a erhalten haben. Rechts von dem grünbelegten Sitze, auf dem der bischöflich gekleidete geistliche Richter mit dem Buche thront, erscheinen drei Mönche, indess links Mann und Frau in Begleitung eines Geistlichen herantreten.

Von all diesen Miniaturen zeigt nur die auf Fol. 3a die vollste Uebereinstimmung mit den an Meister Nicolaus nachgewiesenen Eigenthümlichkeiten, besonders die feine Zeichnung und Durchbildung der Gestalten, namentlich der Gesichter, die gute Erfassung der Bewegung, einen sorglich durchdachten Faltenwurf und vortreffliche Farbengebung; nur scheinen in den Gesichtern graue Schatten etwas stärker betont. Die vier anderen Bildchen stehen dem ersten entschieden nach. Während die Bewegungen der drei Mönche auf Fol. 122a, besonders des Hintermannes, keineswegs natürlich sind, ermangelt die ganze Scene auf Fol. 179a des rechten Lebens. Die Gesichter werden durchaus sehr voll und rund, die Halstheile verhältnissmässig kurz gebildet. In den Schattenpartieen kommt ein etwas ins Grünliche hinüberspielendes Grau mehr zur Geltung. Die spärlichen Falten zeigen gewisse Anklänge an die trockene, schematische Wiedergabe antiken Faltenwurfes und nicht immer einen angenehmen, wenn auch wie Fol. 68b ernst feierlichen Fluss der Linien.

Diese Ungleichheit des künstlerischen Werthes der Miniaturen kann nur darin ihre Erklärung finden, dass die vier minder bedeutenden entweder von dem Illuminator Nicolaus selbst mit weniger Sorgfalt gearbeitet oder vielleicht auch von einer weniger tüchtigen Hand ausgeführt wurden. Denn nachdem auch bei dem Salzburger Codex mit Sicherheit zwei ganz verschiedene Miniatoren derselben Handschrift constatirt wurden, hätte es nichts Auffallendes mehr, dass auch in dem St. Florianer Codex III. 6 nur die erste Darstellung von Nicolaus von Bologna stamme, während die anderen schon früher vollendet sein könnten, zudem letztere besonders in Haltung der Figuren und im Faltenwurfe einen entschieden älteren Darstellungstypus festzuhalten scheinen.

Neben den zuletzt behandelten Handschriften juridischen Inhaltes, deren Entstehungszeit genauer bestimmt werden konnte, finden sich in den verschiedenen österreichischen Klosterbibliotheken auch noch andere, die aus Italien stammen; einige derselben wurden bereits oben zur Vergleichung angezogen. Besonders interessant ist die äusserst geschmackvoll und reich ornamentirte Randbordüre von Fol. 3a des Göttweiger Cod. Nr. 458, der nach dem sowohl der Ornamentik verbundenen als auch dem vorderen und hinteren Deckel aufgepressten Wappen der Bibliothek des ungarischen Königs Matthias Corvinus gehörte und vielleicht in Florenz gefertigt wurde, und eine nicht minder reiche auf Fol. 2a des Göttweiger Codex Nr. 361, die jedoch aus einer anderen Handschrift ausgeschnitten und der italienischen Handschrift »Qual sia l'origine di Venegia con l'institutio del dogado etc.« eingeklebt wurde. Die Melker Stiftsbibliothek, welche in den Codices Nr. 147, 152, 154 und 156 juridische Handschriften italienischer Herkunft aus dem 14. Jahrhundert besitzt, zählt zu ihren Schätzen das Gebetbuch der zweiten Gemahlin des Königs Matthias Corvinus, der Beatrix von Arragonien, welches nur auf Fol. 3a und dem vorletzten beschriebenen Blatte mit an sich unbedeutenden Miniaturen geziert ist; letztere deuten auch auf Florentiner Meister. Nach der Auflösung der berühmten Corvinischen Büchersammlung muss das Werk in ungarischen Privatbesitz gekommen sein, da sich in demselben am Schlusse die handschriftliche Einzeichnung findet: Petrus Kohàry lib. Baro de Czàbragh 1605 donum Nicolai Pàlfy lib. Baronis de Erdöd.

Italienischen Einfluss bekundet auch die mit der Initiale *Q* verbundene Gestalt des Aristoteles auf Fol. 4a des Kremsmünsterer Codex Nr. 123, der die Physik des genannten Philosophen enthält. Jünger als diese Handschrift und wohl erst ins 15. Jahrhundert zu setzen ist der Kremsmünsterer Codex Nr. 151, Ciceros »de officiis« enthaltend und auf Fol. 39b und 63a mit schönen Initialen und sehr ge-

schmackvoll und fein componirten, sowie zart colorirten Blattumrahmungen geziert; die Art der Erwerbung desselben stellen auf dem hinteren Deckel folgende Worte fest: »Codicem hunc membranaceum rarum carum nobis dono dedit gratiosissimo Illustrissimus ac celsissimus DD. Princeps Carolus Eugenius de Lamberg, cui arx Styrensis paret. 1807.« Gleichfalls ins 15. Jahrhundert gehören in der Kremsmünsterer Bibliothek die »Petrarce clarissimi poete in amoribus Laure auinonens. frachmenta« in Codex Nr. 119, der 189 Blätter von 23.1 cm × 15 cm zählt. Die Behandlung der Initialen, wie auf Fol. 1a, 166a, 180a u. a. a. O., zeigt einen feinen Formen- und Farbensinn; leider ist das auf dem unteren Rande Fol. 1a von zwei Putti mit grünen Flügeln gehaltene Wappen, um das sich ein grüner Kranz legt, ganz verwischt und eine nähere Bestimmung des Denkmals von diesem Punkte aus unmöglich. Dagegen scheinen die Jahreszahlen der »Lariegola dela luna« auf Fol. 189b, welche von 1432 bis 1450 hinaufgehen, darauf hinzudeuten, dass die Handschrift in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, vielleicht 1431 gefertigt wurde, da die Tabelle mit 1432 anhebt.

Zeitlich genau bestimmt ist die Decretaliensammlung im oberösterreichischen Cistercienserkloster Wilhernig, da in derselben (Stiftsbibl. Cod. Nr. 30) die Unterschrift begegnet: »Expliciunt decretales per manus fratris Andree Anno domini 1369 in die s. Clementis«; der »Liber sextus decretalium« in der Stiftsbibliothek zu Schlägl und die »Decretales Gregorii IX. cum glossa« in Admont (Stiftsbibl. Cod. Nr. 27) besitzen nur vereinzelte, keineswegs künstlerisch hervorragende Miniaturen. Der Initialenschmuck des Codex Nr. VIII. 20. a zu St. Peter in Salzburg, welcher die Handschriften der Werke Vergils umfasst, zeigt noch das weisse Geriemsel, dem verschiedene Thiere, als Vögel, Hasen u. s. w. verbunden sind, und in den beiden Putti als Schildhalter auf Fol. 1a den eindringenden Geist der Renaissance. Derselbe hat viel Gemeinsames mit den ausgemalten Initialen der 1471 in Venedig geschaffenen Incunabel Orationes Ciceronis [11]), die ja dem deutschen Kunstbetriebe auch in gewisser Hinsicht nahe steht, wie die Schlussworte bekunden:

Ebenso sind von italienischen Händen die Miniaturen der Incunabel in der St. Florianer Bibliothek III. 15 gefertigt, die nicht viel später entstanden ist; denn zum Schlusse heisst es: »Explicit breuiarium secundum morem romane curie exactum impensa caractere iucundissimo optimorum Joannis de Colonia Nicolai Jenson

---

[11]) Stiftsbibliothek St. Florian, III. 220 D.

Germani ingenii quis non miretur acumen?
Quod uult germanus protinus efficiet:
Aspice quam mira libros impresserit arte:
Quam subito ueterum tot monumenta dedit
Nomine Cristophorus: Valdarfer gentis alumnus:
Ratisponensis gloria magna soli.
Nunc ingens Ciceronis opus: causasque forenses
Quas inter patres dixit et in populo.
Cernis quam recto: quam emendato ordine struxit
Nulla figura oculis gratior esse potest:
Hoc autem illustri Venetum perfecit in urbe
Praestanti Mauro sub Duce Christophoro:
Accipite hunc librum quibus est facundi cordi
Qui te Marce colet sponte disertus erit.
M.CCCC.LXXI. Lodo. Carbo.

sociorumque qui summam curam adhibuere vt suaue quoque sine vitio lanteque sit elaboratum. Impressum Venetiis. Anno salutis. MCCCCLXXXI. Die 28. Septembr.«

Eine der glänzendsten Arbeiten, welche die Miniaturmalerei Mailands geschaffen hat, findet sich in dem Cod. 89 der Bibliothek des oberösterreichischen Benedictinerstiftes Lambach. Die Handschrift, welche aus 522 Pergamentblättern, 30.1 cm × 22 cm besteht, enthält nach dem die ersten sechs Blätter umfassenden Kalendarium ein in zwei Spalten geschriebenes Breviarium [12]), welches der Mailänder Miniator Francesco de Castello für den Stuhlweissenburger Propst Dominicus Kálmánczay illustrirte. Letzterer ist von 1462 bis 1502 urkundlich nachweisbar und wurde, nachdem er die Würde eines Bischofs von Grosswardein und Siebenbürgen bekleidet hatte, Erzbischof von Kalocza. Das Beispiel des Königs Matthias Corvinus, der ja die Schreiber und Illuminatoren von Florenz vielfach behufs Vermehrung seiner Bücherschätze beschäftigte, hat augenscheinlich auch auf die Geistlichkeit seines Landes zurückgewirkt und wie der Bischof von Gran, dessen prächtiges, vielleicht von dem berühmten Florentiner Miniator Attavante degli Attavanti gefertigtes Brevier heute sich in Paris (Bibl. nat. Lat. 8879) befindet, suchte auch der Stuhlweissenburger Propst Dominicus Kálmánczay ein gleiches von Italien aus zu erwerben. Dass der mit Ausführung der Miniaturen betraute Meister, welcher auf Fol. 215a seine Arbeit als »OPVS FRANCISCI DE KASTELLO ITHALLICO DE MEDIOLANO« bezeichnet, letztere in der Zeit vollendete, als der Auftraggeber nur Propst von Stuhlweissenburg war, bezeugen die über der Halle auf Fol. 308a sichtbaren Worte DOMINICI PREPOSITI ALBENSI(s); sie sind also in derselben Zeit wie die berühmten Handschriften für Matthias Corvinus entstanden.

Die sechs Blätter des Kalendariums sind von prächtigen Bordüren umrahmt, die ausserdem besonders auf Fol. 7a, 69a, 88a, 110a, 169a, 211a, 215a, 269b, 272b, 277a, 308a, 366a, 406a, 410a, 423a, 428a, 441a, 454a, 473a in reichem Schmucke begegnen. Die Anordnung derselben ist sowohl in der Zeichnung als auch in der Farbengebung von grosser Meisterschaft. Blumen und Blattwerk umschliessen die an den Ecken oder in der Mitte der Ränder eingestellten Medaillons, auf welchen wie auf Fol. 7a, 88a, 100a, 169a, 180a die Vorgeschichte eines wichtigen Ereignisses oder die einzelnen Stadien des Verlaufes dargestellt sind. Wiederholt begegnen Scenen, z. B. Fol. 88a unter den nackten Gestalten Mann und Frau, einander umschlingend, Fol. 180a das Bad nackter Mädchen in einem Bassin, oder Fol. 308a die nackten Frauengestalten, die sich heute wohl kaum mehr in ein kirchliches Erbauungsbuch verirren dürften. Der Einfluss antiker Vorbilder klingt besonders in den beiden das Wappen haltenden Sphinxgestalten, mit Löwenpfoten und Greifenflügeln auf Fol. 366a entschieden durch und die Eberjagd auf Fol. 308a, sowie der Dudelsackpfeifer auf Fol. 423a bekunden die Freude an lebensvoller Wirklichkeit. Zur Belebung der Flächen, die nicht nur in Gold, sondern auch wie Fol. 169a in lichtem Grün, dunklem Blau und Roth, überhaupt in einander symmetrisch entsprechenden Tönen erglänzen und selbst auf Fol. 100a, 211a und 272b ein mattes Schwarz zeigen, dienen ausser Blumen, Früchten und Guirlanden, die namentlich auf Fol. 272b, 277a, 308a, 366a und 441a stilvoll

---

[12]) Leider unzugänglich war dem Verfasser die Arbeit des Pauer János »Történelmi fejtegetés. Hirlapilag tamasztott e Kirdés fölött: Mi volt Domokos fehérvári, prépost családi neve? (Mátyás kir. Korábol.) — A mag. tud akademia ülésén october 10-en 1870-ben. targyalta Pauer János, magy. akad. l. tag. Sz.-Fehérvárott, Özvegy, Szammer Pálnénál 1870.«

angeordnet und prächtig gefärbt sind, auch Perlen und besonders auf Fol. 269b gelungene Nachbildungen facettirter Edelsteine, nackte Knaben im munteren Spiele, Candelaber u. s. w. Auf Fol. 7b hebt das Brevier mit dem herrlichen 5.3 cm × 5.7 cm B an, das auf Goldgrund den das »Beatus vir« anstimmenden königlichen Sänger mit der Leier umschliesst; derselbe blickt vertrauend zu den über der prächtigen Landschaft hinziehenden Wolken empor, aus denen Gott Vater mit segnender Rechten sichtbar wird. In den vier Ecken der Bordüre und in der Mitte der oberen Leiste, sowie beider Seitenleisten sind sieben Medaillons von 3 cm bis 4.7 cm Durchmesser eingestellt, welche die Geschichte Davids behandeln. Links unten beginnt dieselbe mit der Scene, da dem Könige Saul der jugendliche David von seinem Vater überlassen wird, um den trüben Sinn des Herrschers zu erheitern. Während in dem Mittelmedaillon der Hirtenknabe die Steine des Baches zusammensucht (I. Sam. 17, 40), schwingt er in der oberen Ecke links bereits die Schleuder gegen den gepanzerten Riesen (I. Sam. 17, 49), dessen Haupt er (I. Sam. 17, 51) in der Mitte der Oberleiste vom Rumpfe trennt, um es rechts oben dem Könige zu übergehen (I. Sam. 17, 54). Darunter huldigt die Menge bereits dem in prächtiger Kleidung thronenden David, indess in der unteren Ecke rechts die Scene mit Abigail gemeint zu sein scheint. Die Mitte der unteren Leiste ziert das von zwei Engeln gehaltene Wappen des ersten Eigenthümers; die Schildform ist die italienische und umschliesst in horizontal getheiltem Grunde oben einen halben, nach links schreitenden Löwen auf Gold, unten einen sechseckigen goldenen Stern auf Blau. Das Wappen wird besonders später durch eine darüber sichtbare weisse Infel mit goldenem Titulus, der reich mit farbigen Steinen besetzt ist, noch vervollständigt.

Während die Darstellung Davids auf Fol. 14a, 18b und 23a trotz der augenscheinlichen Sorgfalt der Ausführung, die namentlich auf Fol. 14a und 18b in dem prächtigen landschaftlichen Hintergrunde zu Tage tritt, sich zu keiner besondern psychologischen Feinheit zu erheben vermag, erscheint auf Fol. 27b der Gesichtsausdruck des gekrönten Sängers, der die Hände flehend zu den Wolken erhebt, als getreue Abspiegelung des »Salvum me fac deus« (Ps. 68, 2). Ergriffen von der höchsten Begeisterung, die schönen Worte »Exultate deo« zur Wahrheit zu machen, schlägt er in dem dunkelrothen 3.8 cm × 4 cm *E* auf Fol. 33a die Cyther und hebt in dem violetten 3.8 cm × 4.2 cm C auf Fol. 38b mit mehreren Jünglingen, von denen einer mit dem Stabe das auf gelbem Pulte ruhende aufgeschlagene Buch berührt, den Lobgesang zu Ehren des Höchsten an, wozu er mit dem herrlichen »Cantate domino canticum novum« (Ps. 97, 1) aufgefordert hat. Das 3.8 cm × 4.5 cm D auf Fol. 44a umschliesst als Darstellung zu Ps. 109, 1: »Dixit dominus domino meo: sede a dextris meis« den auf goldenem Bogen thronenden Herrn, dessen Rechte segnend erhoben ist, während die Linke das Buch des Lebens hält; auf Fol. 57a fesselt der schön gebaute Körper eines rosafarbenen P.

Reicher wird die Ausstattung von Fol. 69a an, wo »Incipit prima dominica in aduentu domini«; der ausserordentlich reich decorirte Rahmen zeigt oben den aus Wolken hervorschauenden Gott Vater, dessen Linke die goldene Weltkugel trägt, indess er mit der Rechten segnet, links einen die Rechte erhebenden Mann, rechts einen Jüngling mit einem Buche in der rechten Hand und unten des Eigenthümers Wappen. Das den Text beginnende 5.3 cm, 6.1 cm A wird mit der Darstellung zweier in schöner Landschaft sitzenden Männer verbunden, die ihre Erbauung in ihren Büchern suchen.

Fol. 88a bietet in einem gleichfalls schönen Rahmen die Geschichte der hl. Jungfrau; dieselbe beginnt auf der unteren Leiste rechts mit der Geburt Mariä,

die in einer Wanne zwischen Anna und Joachim liegt, und erhält links ihre Fortsetzung in der Erziehung der Auserwählten, die neben zwei Gefährtinnen sitzt und selbst, mit einem Buche versehen, den Unterweisungen der Mutter aus einem anderen folgt. Die Mitte der Oberleiste zeigt die Vermählung Mariä mit Josef durch den Hohenpriester, während links davon die Verkündigung und rechts die Heimsuchung sich abspielen. Den Abschluss des Ganzen bildet in dem 3.8 cm × 4.8 cm A der zweiten Spalte des Textes die Gottesmutter, welche mit gefalteten Händen vor dem strahlenumflossenen, eben geborenen Kinde kniet.

Die 3.1 cm × 3.7 cm Beschneidung Christi auf Fol. 97a bietet zwischen Maria und dem das Messer erhebenden Priester den nackten Christusknaben, welcher auf einem grünen, rothgesäumten Altare sitzt.

Die vier Eckmedaillons des Rahmens von Fol. 100a, dessen untere Leiste wieder das Wappen des ersten Besitzers zeigt, sind mit den separirten Gestalten der hl. drei Könige und rechts unten mit einer Darstellung ausgefüllt, welche die Genannten in eifriger Berathung über ihren beabsichtigten Zug vorführt. Das Resultat desselben hat der Künstler mit der 3.1 cm × 3.5 cm Anbetung der Weisen in der ersten Textspalte veranschaulicht, wo der knieende König die Füsse des auf dem Schoosse der Mutter sitzenden Kindes inbrünstig küsst, während die beiden andern mit ihren Gaben seitwärts stehen.

Während bisher die dem Texte verbundene Darstellung den Abschluss jener auf dem Rahmen gebildet haben, beliebt es dem Meister auf Fol. 169a den umgekehrten Weg einzuschlagen. In der ersten Textspalte dieser Blattseite lässt er nämlich mit genauer Anlehnung an Matth. 21, 1 in dem 2.5 cm × 3.5 cm *A* den Herrn zwei Jünger entsenden, um die Eselin und deren Füllen für seinen Einzug in Jerusalem herbeizuholen. Rechts zeigt das Medaillon in der Mitte des Rahmens die Fortsetzung der heil. Erzählung, da einer der Jünger beide Thiere unter Zuhilfenahme eines Stockes herantreibt. Die untere Leiste ziert der Einzug Christi in Jerusalem. Dem Herrn, welcher über die von einem Jünglinge ausgebreiteten Kleider hinreitet, und die Rechte segnend erhebt, folgen die buntgekleideten Jünger nach der im Hintergrunde sich aufbauenden Stadt, vor welcher eine Gruppe von drei die Hände faltenden Männern und ausserdem eine Frau mit einem Manne des Kommenden harren; andere eilen aus dem Thore, während zwei Jünglinge auf dem Baume neben dem Herrn Zweige abbrechen und herabwerfen, die ein dritter diensteifrig auf den Weg streut.

Fol. 180a bietet eine Darstellung des Leidens Christi, deren Zusammenhang leider dadurch unterbrochen wird, dass der untere Theil des Rahmens von unverständiger Hand abgeschnitten wurde. Ueber dem sehr klein gehaltenen letzten Abendmahle, das sich auf der Mitte der linken Verticalleiste befindet, erscheint in der Rahmenecke die Gefangennahme Christi im Garten, bei welcher Petrus über des Herrn Befehl das Schwert in die Scheide versorgt, während der Knecht noch auf dem Boden liegt. Die Mitte der Oberleiste zeigt Christus vor Pilatus, der mit dem Scepter in der Rechten thront, während das rechte Eckmedaillon derselben die Geisselung durch zwei Henker in einer Säulenhalle enthält; unter letzterer gewahrt man in der Mitte der rechten Verticalleiste den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes. Die untere Querleiste mag vielleicht die Kreuzabnahme und die Grablegung enthalten haben; denn in dem 4 cm × 4.5 cm R der ersten Textspalte bildet die Auferstehung Christi, welcher mit segnend erhobener Rechten und der weissen Fahne in der Linken aus dem von schlafenden Wächtern umgebenen Grabe aufsteigt, den Abschluss des Ganzen.

Die zweite Textspalte auf Fol. 199 b, dessen untere Leiste wie Fol. 206 a und 211 a das Wappen Kálmánczay's bietet, zeigt eine 3.8 cm × 4.2 cm Himmelfahrt Christi in der gewöhnlichen Auffassung, nämlich so, dass der in weissem Gewande Entschwebende noch zur Hälfte den Aposteln sichtbar ist.

Dem rosafarbenen 4.3 cm × 4.5 cm *V* auf Fol. 206 a ist die Herabkunft des heil. Geistes in Taubengestalt über die Apostel verbunden, während das die gleichen Dimensionen einhaltende *D* auf Fol. 211 a eine Darstellung der Dreieinigkeit umschliesst, auf welcher Gott Vater mit ausgebreiteten Armen das Kreuz mit Christus hält, über dessen Haupte die weisse Taube sichtbar wird.

In dem rosafarbenen 4.1 cm × 4.5 cm *S* auf Fol. 215 a kniet vor einem weissgedeckten Altare, dem auch ein roth und grün behandeltes Antipendium, ein goldener Leuchter und ein Buch zum Schmucke dienen, mit erhobenen Händen der erste Eigenthümer des Breviers, dessen Wappen diesmal wie auf Fol. 269 b in der Mitte der oberen Leiste erscheint. Ueber der Alba liegt ihm eine dunkelrothe Planeta, indess ein Diener hinter dem Knieenden, neben welchem das Pedum sichtbar wird, die mit verschiedenfarbigen Steinen besetzte Infel trägt. Unten am Altartische liest man auf einem schmalen Streifen DOMINICI, den Namen des Bestellers, und in schwarzen Lettern auf weissem Bande, das sich in dem Goldgrunde des linken Seitenrahmens um einen grünen Stamm schlingt, jenen des Miniators aus den schon früher erwähnten Worten OPVS FRANCISCI DE KASTELLO ITHALLICO DE MEDIOLANO.

Auf Fol. 269 b ist in der unteren Leiste die Begegnung des in Begleitung dreier Jünger auf Jericho zuschreitenden Herrn mit dem Obersten der Zöllner Zachäus dargestellt, der auf den Baum gestiegen ist, um Christus sehen zu können. Das rosafarbene 3.6 cm × 4.2 cm *V* der ersten Textspalte zeigt Johannes den Täufer, welcher neben einem Begleiter die Hände mahnend gegen das auf dem Berge liegende Jerusalem erhebt und ein von einem Stricke zusammengehaltenes gelbes Gewand trägt. Mit derselben Kleidung präsentirt sich der Täufer auch neben dem 3.6 cm × 3.9 cm *J* der ersten Textspalte von Fol. 272 a und lenkt mit ausgestreckter Rechten die Aufmerksamkeit seiner beiden Begleiter auf das vor ihm liegende weisse Lamm; das Wappen Kálmánczay's erscheint hier wie auf Fol. 277 a, 366 a, 406 a, 410 a, 428 a, 441 a, 454 a, 473 a in der Mitte der unteren Leiste.

In dem 3.8 cm × 4.2 cm rosafarbenen *G* der zweiten Spalte von Fol. 277 a nähert sich die Taube des heil. Geistes dem Munde der auf weissen Kissen unter blauer Decke schlummernden Maria, deren Gemach durch das Flämmchen einer auf dem Fenster stehenden Lampe erhellt wird.

Der reiche Rahmen von Fol. 308 a, dessen obere Leiste wie auf Fol. 328 a das Wappen trägt, bietet links 3 cm × 2 cm in einer schön gewölbten Halle vor Maria mit dem Kinde einen die Hände demüthig erhebenden Mann in knieender Stellung; darüber ist zu lesen DOMINICI PREPOSITI ALBENSI(s), wodurch auch die Persönlichkeit des Betenden bezeichnet wird. In dem 4.2 cm × 3.5 cm Mittelmedaillon rechts vollzieht sich dem Texte entsprechend die Reinigung Mariä, welche in Begleitung einer Frau mit gefalteten Händen sich dem Priester nähert, der vor dem kuppelförmig abschliessenden Gotteshause erscheint, während in der zweiten Textspalte die 3.7 cm × 4.1 cm Darstellung einer ruhenden Frau begegnet. Wunderlich nimmt es sich aus, dass der Miniator die untere Leiste mit der gut bewegten Sauhatz geziert hat.

Das 3.7 cm × 4 cm H auf Fol. 328 a bietet die gewöhnliche Darstellung der Verkündigung Mariä, bei welcher Gott Vater mit segnender Rechten und die

vor ihm hinfliegende Taube recht fein ausgearbeitet sind; dem kleinen rosafarbenen D von Fol. 351a ist die Gestalt des greisen Sacerd(os) Zacharias mit gefalteten Händen verbunden.

Auf Fol. 366a fesselt nicht bloss die meisterhafte Behandlung der Bordüre, sondern auch die in das 3.8 cm × 4.2 cm A eingestellte Heimsuchung Mariä.

In dem Rahmen von Fol. 406a gewahrt man drei Medaillons mit Heiligen aus dem Ordensstande. Die Nonne der oberen Leiste, in der Linken ein rothes Herz und in der Rechten ein offenes Buch haltend, aus welchem eine Lilie und ein Kreuz hervorkommen, darf wohl auf die hl. Brigitta gedeutet werden, wogegen auf dem rechten Seitenrahmen der Mönch, in dessen Haupte ein Schwert steckt [13]), während die Rechte einen grünen Palmzweig und die Linke ein Buch trägt, als der hl. Meinrad bezeichnet scheint. Die Nonne in dem linken Mittelmedaillon, welche unterhalb des Halses rechts eine mit einem Schwerte beigebrachte Wunde hat und ein Buch nebst einem Palmzweige in der Rechten hält, dürfte auf die hl. Lucia zu beziehen sein, die auch in Nonnenkleidung erscheint, da sie sich zum Danke für die wunderbare Heilung ihrer Mutter zu Gunsten der Armen ihrer irdischen Güter entäusserte [14]).

Die Darstellung auf Fol. 410a, welche in dem 3.5 cm × 4.2 cm V erscheint, kann mit der Transfiguration in Verbindung gebracht werden. Die drei im Vordergrunde kauernden und betenden Jünger passen genau auf die bei Matth. 17, 1 und Marc. 9, 1 erwähnten Petrus, Jacobus und Johannes, während die beiden über ihnen sichtbaren Männer vor Christus, dessen Kreuz schwach angedeutet ist, auf Moses und Elias zu beziehen sind. Die Anwesenheit Gott Vaters, dessen Rechte die goldene Weltkugel trägt, sowie die herabflatternde Taube würden durch Matth. 17, 5 und Marc. 9. 7 berechtigt erscheinen.

Die obere Rahmenleiste auf Fol. 423a bietet den Herrn mit dem Kreuzesstabe in der Linken, während auf der unteren der Tod Mariä sich abspielt. Vor der hl. Jungfrau, die, von einem Jünger unterstützt, auf dem Lager sitzt und die Sterbekerze in der Hand hält, kniet der aus einem Buche betende Petrus, an dessen Seite das Weihwassergefäss sichtbar ist; die übrigen Jünger vertheilen sich in guter Gruppirung um das Lager. Als Fortsetzung dieses Vorganges ist die in der zweiten Textspalte eingeschaltete 3.8 cm × 4.3 cm Darstellung der Himmelfahrt Mariä zu betrachten; die mit gefalteten Händen aufwärts schwebende Maria wird von Engeln emporgetragen. In den Medaillons der Verticalleisten ist links das Wappen des ersten Besitzers und rechts ein bärtiger Greis zu sehen, der aus einem Buche betet. Aeusserst befremdend scheint es heute, dass der Miniator den Tod der Maria zwischen zwei nackte Reiter eingestellt hat, von denen der eine den Dudelsack bläst.

Bei dem Abschnitte »De festo sanctissimi regis Stephani« in der zweiten Spalte von Fol. 428a begegnet in dem 3.8 cm × 4.2 cm rosafarbenen A der auf prächtigem Throne in goldschimmernder Kleidung sitzende Heilige mit dem Scepter in der Linken und dem Reichsapfel in der Rechten. Der linke Seitenrahmen zeigt auf dieselbe Weise wie Fol. 215a den Namen des Miniators in den Worten FRANCISCE . DE . CASTELLO . ITALICO.

---

[13]) Hack, Der christliche Bilderkreis, Schaffhausen 1856, S. 296. Doch könnte mit dem in den Kopf gehauenen Schwerte auch Petrus Martyr gemeint sein, der ja im Dominikanerkloster zu Mailand beerdigt worden war; vergl. dazu Hack a. a. O., S. 299. Einem Mailänder Miniator wäre diese Figur entschieden bekannter gewesen.

[14]) Hack a. a. O., S. 309.

In dem 3.7 cm × 4 cm S auf Fol. 441 a erscheint nochmals die Geburt Mariä in einer von Fol. 88 a etwas abweichenden Darstellungsweise, indem nämlich neben der auf dem Lager ruhenden hl. Anna eine Frau das Kind emporhält.

Mit dem 3.8 cm × 4.2 cm E ist auf Fol. 454 a die Gestalt des prächtig ausgerüsteten hl. Michael verbunden, dessen Rechte seinem Amte gemäss das Schwert führt, während die Linke eine Waage hält. Zu dem Feste Allerheiligen zeigt sich in dem 3.6 cm × 4.2 cm *G* der ersten Spalte auf Fol. 473 a eine ziemliche Anzahl lebendig gruppirter Heiligen, von denen bei dem Mangel an Attributen fast alle nicht näher bestimmt werden können.

Das rosafarbene 3.2 cm × 4.1 cm *V* in der zweiten Textspalte von Fol. 496 a umschliesst die liebliche Gestalt der hl. Katharina, deren Rechte auf dem Rade ruht, indess die Linke das aufwärts gerichtete Schwert trägt. Den Abschluss des Miniaturenschmuckes bilden in dem 3.8 cm × 4.3 cm *E* der zweiten Spalte auf Fol. 499 a die beiden Apostel Petrus und Paulus, ersterer mit dem Schlüssel in der Rechten, letzterer mit dem Schwerte in der Linken, beide lebenswahre, kräftige Figuren.

In allen Miniaturen zeigt sich der Illuminator Francesco de Castello als ein tüchtiger Zeichner, dem für eine äusserst geschmackvolle Behandlung der Blattumrahmungen eine höchst lebhafte Phantasie und künstlerisch geläuterter Geschmack, für die immerhin gelungenen Bilder ein nicht unbedeutendes Compositionstalent zu Gebote standen. Zur Bildung der Buchstabenkörper verwendet er nicht bloss Thiermotive, wie zu dem D auf Fol. 18 b den Drachen, aus dessen Rachen eine Kröte hervorspringt, oder dem H auf Fol. 328 a, sondern baut dieselben auch aus architektonischen Details auf, z. B. das B auf Fol. 7 a oder das A auf Fol. 69 a. Die Pforte, welche sich in der Verkündigung Mariä auf Fol. 88 a findet, die Säulenhalle der Geisselungsscene auf Fol. 180 a und die kuppelförmig abschliessende Kirche bei der Reinigung Mariä auf Fol. 308 a zeigen einen der Architektur nicht zu ferne stehenden Miniator, dem gerade für die letzterwähnte Darstellung die Mailänder Kuppelbauten des grossen Bramante zur Anregung gedient haben könnten. Die Figuren der Bilder sind mit viel Verständniss gezeichnet, wenn auch die Behandlung des Muskulösen, z. B. in den spielenden Putti der Bordüre von Fol. 7 a und den weiblichen Figuren des Rahmens auf Fol. 180 a und 308 a, mitunter zu derb wird und vom Streben nach Realem geleitet, die Grenzen des erlaubt Schönen überschreitet. Den äusserst sorgsam modellirten Köpfen mit dem fein behandelten Haare ist der Ausdruck grösster Lebendigkeit eigen, die nie über das Wesentliche der Situation hinausgeht, aber dasselbe vollkommen erfasst. Der Faltenwurf der Gewandung, der hie und da noch etwas unruhig ist, wird durchaus durch die Bewegungen der Gestalten verständnissvoll motivirt und das Landschaftliche bis auf die Bäume, deren Aeste z. B. auf Fol. 308 a wie von einem Punkte nach allen Seiten verlaufende Strahlen behandelt sind, mit Geschick und Liebe durchgebildet. Interessant ist auch die Behandlung des Nimbus, welcher vorwiegend noch als hinter dem Kopfe stehende Scheibe erscheint, aber auch wie auf Fol. 269 b in der seit Masaccio üblich gewordenen Weise zum rein plastischen Objecte wird und über dem Kopfe schwebend alle Bewegungen desselben begleitet. Die ganze Fertigkeit, einen Vorgang lebenswahr und anschaulich zu schildern, bekundet ausser der Badescene auf Fol. 180 a besonders die Eberjagd auf Fol. 308 a, wo das von drei Hunden geplagte und von einem Jäger verfolgte Thier einem zweiten Waidmanne zugejagt wird, der fachgemäss seinen Speer demselben entgegenhält; auch die Pferdebewegungen auf Fol. 100 a sind der Wirklichkeit abgelauscht. In dem betenden

Priester auf Fol. 215a, der durch das unten am Altare sichtbare DOMINICI als der Besteller der Arbeit bezeichnet erscheint, tritt das Streben nach Individualisirung und Porträtähnlichkeit vollendet zu Tage. Vortrefflich ist auch die Farbengebung des Meisters, welcher der höchst discret gehaltenen Gouachemalerei dennoch die lebhaftesten Töne zu entlocken versteht und Haare und Gewänder mit fein vertheilten und sorgsam durchgeführten Goldschraffirungen höht und belebt; doch drängt sich in die Schatten der Gesichter mehrmals zu viel Grau ein.

In jeder Beziehung bewunderuswerth bleiben die schon früher gewürdigten Blattumrahmungen, so dass sich in der That alles harmonisch verbindet, um das Brevier, welches Francesco de Castello für den Stuhlweissenburger Propst Dominicus Kálmánczay miniirte, unter die hervorragenden Leistungen der Miniaturmalerei Oberitaliens einreihen zu dürfen. Jedenfalls hat Francesco de Castello unter den ziemlich zahlreichen Miniatoren Mailands [15]), nach deren hie und da begegnendem Brauche [16]) er sich stolz DE MEDIOLANO nennt, eine bedeutende Stelle eingenommen.

Nicht viel jünger als das zuletzt behandelte Denkmal ist der Kremsmünsterer Codex Nr. 60, dessen 386 Pergamentblätter, 19 cm × 13.4 cm, gleichfalls ein Brevier enthalten. Da die Jahreszahlen der dem Kalendarium vorausgesandten Tabellen auf Fol. 3a von 1467 bis 1494 reichen, wird man die Vollendung der Handschrift vielleicht auf 1466 oder 1467 ansetzen dürfen. Mit Fol. 21a beginnen die Miniaturen; in dem rosafarbenen 3.8 cm × 3.5 cm B schlägt der gekrönte David in grünem Mantel über rothem Unterkleide mit der Rechten die Harfe. In der unteren Leiste des ausserordentlich reich verzierten Rahmens liegt ein Wappenschild; in dem zinnoberrothen Grunde desselben schreitet ein gelblich gehaltener Löwe mit aufgerichtetem Schweife einen grünen Berg hinan und trägt in beiden Vordertatzen eine grüne Stange, an der eine weisse Fahne mit rothem Kreuze flattert.

Nebst zahlreichen Initialen, die in sehr satten Farben vom Goldgrunde sich abheben, findet sich eine grössere Miniatur nur noch auf Fol. 93a, wo »Incipit ordo breuiarii per anni circulum secundum consuetudinem monachorum siue loci specus ordinis sancti benedicti«. Das F überdeckt die auf blauem Grunde erscheinende Figur des hl. Felix, in dessen linker Hand das Schwert zu sehen ist. Auf dem unteren Rande erscheint ein Bischof im vollen Ornate, mit dem Pedum in der Linken, während die Angel mit dem weissen Fische in seiner Rechten ihn als den hl. Zeno sicherstellt [17]). Zwischen ihm und dem in Ordenstracht auftretenden hl. Benedict, der Pedum und Buch in den Händen trägt, hebt ein gleichfalls reich gekleideter knieender Bischof — vielleicht der hl. Timotheus (?) — einen Stein mit beiden Händen über sein Haupt empor. Am äusseren stark beschnittenen Seitenrande gewahrt man zwei Heiligenfiguren in Ordenstracht, deren eine als die heil. Scholastica zu deuten ist. Sowohl die Beziehungen auf die »Consuetudo loci specus ordinis sancti benedicti«, mit welchem Orte wohl nur das bei Subjaco liegende Kloster Sacro Speco gemeint zu sein scheint, wo die Wiege des Benedictinerordens stand [18]), als auch die Einreihung des hl. Zeno, der ja hauptsächlich in der kirch-

[15]) Gerolamo d'Adda, L'Arte del Minio nel Ducato di Milano dal secolo XIII al XVI, im Archivio storico lombardo, Milano, 1885.

[16]) Gerolamo d'Adda a. a. O. S. 554 verweist auf einen Zeitgenossen, der sein Werk von 1467 als Opus fratris Philippi de Mediolano bezeichnet.

[17]) Herzog, Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, XVIII, S. 490.

[18]) Mabillon, Annales ordinis s. Benedicti, I, S. 4, 5, 37, 55.

lichen Tradition Veronas lebte, verweisen die Herstellung dieses Brevieres sicher nach Italien. Ob dasselbe für Sacro Speco selbst angefertigt wurde, kann sich vielleicht durch das Wappen auf Fol. 21 a eruiren lassen [19]); die etwas monotone Behandlung des sonst anmuthenden Rahmens zeigt einige Verwandtschaft mit dem Miniator Liberale da Verona.

Dem Orte der Entstehung nach lässt sich wohl auch das »Breviarium monasticum congregationis sanctae Justinae« bestimmen, das sich heute, 563 Pergamentblätter 15.9 cm × 11.3 cm zählend, in dem Codex Nr. 746 a der Admonter Stiftsbibliothek befindet. Auf Fol. 8 a »Incipit psalterium monasticum secundum morem monachorum congregationis sancte iustine de padua ordinis sanctissimi patris nostri Benedicti de nursia.« In dem 2.7 cm × 3 cm B desselben Blattes erscheint wieder der zu den Wolken aufblickende, gekrönte David, welcher sein Saiteninstrument auf dem Schoosse hält. Der wie auf Fol. 72 a sehr geschmackvoll mit Blumen decorirte Rahmen enthält in der Mitte der rechten Seitenleiste ein Medaillon mit dem Brustbilde des Propheten »Geremia«, der einen blauen Mantel und eine weisse, turbanähnliche Kopfbedeckung trägt und ein Spruchband hält, dessen nicht lesbare Worte sich entsprechend der unten eingestellten Verkündigung Mariä auf Jer. 31, 22 beziehen mögen. Die letzterwähnte Scene füllt die untere Rahmenleiste. Neben niedrigem Strauchwerk beugt Gabriel, den Lilienstengel in der Rechten haltend, das Knie vor Maria, die in einer Säulenhalle neben einem Pulte kniet und die Hände faltet. Von der Linken des aus den Wolken hervorblickenden Gott Vaters gehen Strahlen aus, auf welchen die Taube gegen die hl. Jungfrau hinabgleitet. Mit Fol. 88 a »Incipit breuiarium monasticum secundum consuetudinem monachorum congregationis de obseruantia sancte iustine seu unitatis ordinis sanctissimi patris nostri benedicti et sororis scolastice.« In der Mitte der rechten Seitenleiste kniet vor Maria mit dem Kinde eine Nonne in schwarzem Habit, die wohl als hl. Scholastica zu deuten ist, während das Medaillon der unteren Leiste den hl. Hieronymus zeigt; derselbe betet neben dem Löwen vor dem Crucifixe, hält einen Rosenkranz in der Linken und eine Sanduhr in der Rechten, und wird durch den hinter ihm liegenden Cardinalshut sichergestellt. Der Heilige, welcher in der Mitte von Fol. 88 a ein Schwert in der Rechten und ein Buch in der Linken trägt, ist auf den heil. Paulus zu beziehen.

Das rothe 1.7 cm × 1.8 cm O auf Fol. 121 b umschliesst den in rothe Dalmatica gekleideten hl. Stephan mit Buch und Palme in den Händen und dem die Schädeldecke zertrümmernden Steine auf dem Kopfe, indess derselbe Buchstabe auf Fol. 125 b die Hinmordung der »unschuldigen Kinder« durch einen Henker zeigt, der das mit der Linken emporgehaltene Kind mit dem Schwerte zertheilt, und auf Fol. 277 b eine Monstranz umgibt.

Fol. 343 a erscheint in dem 2.6 cm × 2.7 cm rosafarbenen D der hl. Satur-

---

[19]) Die Thatsache, dass verschiedene Klosterbibliotheken Breviere besitzen, die per circulum anni secundum consuetudinem eines bestimmten Klosters angelegt, für letzteres zunächst bestimmt und manchmal auch in demselben angefertigt wurden, lässt es zu, sofort vor allem an Sacro Speco zu denken. Besitzt doch z. B. die Stiftsbibliothek von St. Florian im Codex XI. 398 ein Brevier, nach der Einzeichnung auf Fol. 157 a »Scriptum est hoc breviarium anno domini 1512«, welches per circulum anni secundum ordinem et modum ecclesie sancti floriani martiris eingerichtet und nach dem auf Fol. 94 b angegebenen Officium s. Floriani wohl in St. Florian selbst geschrieben ist.

ninus mit Buch und Palme und in dem Medaillon der unteren Rahmenleiste der Erzengel Michael, dessen Linke die goldene Waage hält, während er die von der Rechten geführte Lanze nach dem vor ihm liegenden Teufel stösst. Beim Feste Benedicti abbatis auf Fol. 389a gewahrt man in einem O den heil. Ordensstifter in pontificalibus. Auf die Verkündigung Mariä von Fol. 393a, deren Details sich nur unwesentlich von jener auf Fol. 8a unterscheiden, folgen mehrere kleine Heiligengestalten, von denen der noch ziemlich unbeholfene Johannes der Täufer auf Fol. 413a, die mit ihren Attributen ausgestatteten Apostel Petrus und Paulus auf Fol. 420a und Jacobus auf Fol. 439a einige Beachtung verdienen. Der Marienlegende sind auf Fol. 428b die Heimsuchung, 443a Maria de nive, auf welche in knieender Stellung der Schnee herabwirbelt, 460a die Himmelfahrt und 469a die Geburt Mariä entnommen, indes Fol. 446b eine kleine Darstellung der Transfiguration erscheint. Die auf Fol. 562 und 563 bis auf 1437, 1439 und 1440 zurückreichenden Jahreszahlen machen es wahrscheinlich, dass das Admonter Breviarium monasticum noch vor diesen Jahren entstanden ist und somit zu den frühesten Miniaturwerken der Renaissance gehört. Der Stil der Miniaturen und Schriftzeichen lässt es sofort wahrscheinlich werden, dass das nach dem Hausgebrauche des Klosters St. Justina in Padua zusammengestellte Brevier auch für dies Kloster und in Padua gefertigt wurde; erscheinen doch die beiden wichtigsten Ordensheiligen der »monachorum congregationis de obseruantia sancte iustine seu unitatis ordinis sanctissimi patris nostri benedicti et sororis scolastice« auf Fol. 88a und 389a. Dass aber das Kloster St. Justina später einheimische Kräfte, wie einen Benedetto Bordone, mit der Herstellung prächtiger Chorbücher betraute und eine Menge Illuminatoren beschäftigte [20]), scheint die Folge einer immer mehr um sich greifenden Vorliebe für werthvolle Miniaturwerke im neuen Stile zu sein, welcher in dem Admonter Breviarium monasticum noch theilweise mit der Tradition des früheren ringt. Die Zeichnung ist in den Borduren zwar von einer bedeutenden Eleganz der Linienführung und gutem Geschmacke, der besonders in der Durchbildung der virtuos mit der Feder gezeichneten und trefflich colorirten Blumen eine seltene Feinheit erreicht, steht aber in den Bildern selbst noch unter einer gewissen Befangenheit, die das Natürliche mehr anstrebt als gibt. Nicht ohne Interesse ist ferner die Thatsache, dass der Illuminator, welchem die lebhaftesten Farben zu Gebote stehen, noch nicht nach Art der Miniatoren aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Betonung des Lichtes die Höhung durch feine Schraffirung mit Muschelgold, die z. B. auch im Lambacher Breviere des Dominicus Kálmánczay begegnete, in Anwendung bringt, sondern z. B. auf Fol. 8a, 72a und 343a die Buchstabenornamente einfach mit Weiss höht; dadurch tritt er der Technik der früheren Periode näher. Die Gesichtsfärbung, welche auf Fol. 8a beim Propheten Jeremias ziemlich bleich ist, zeigt nicht minder hie und da stärkere Betonung weisser Lichter. Auch das Unruhige des Faltenwurfes rückt das Breviarium monasticum in eine künstlerisch noch weniger vollendete Periode hinauf, in welcher vielleicht der nach Vasari bekannte Lancilao, der Schüler des Don Bartolommeo della Gatta, in Padua hochgeschätzt wurde; ein schwaches Nachklingen sienesischer Details tritt aber entschieden zurück gegen die Beziehungen zu den Florentiner und Veroneser Miniaturen.

[20]) Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei, II. S. 351.

Chronologisches Verzeichniss der Werke Hans Burgkmair's des Aelteren 1473—1531.

Von **Richard Muther.**

Es soll kein Katalog sämmtlicher Werke des Meisters gegeben, sondern die 40jährige Thätigkeit desselben von 1490 bis 1530 an der Hand der datirten und datirbaren Bilder, Zeichnungen und Holzschnitte betrachtet werden. Namentlich wird auch versucht, Burgkmair's Antheil an den grossen Holzschnittfolgen Kaiser Maximilians, dem Weisskunig, dem Triumphzug und den österreichischen Heiligen genau festzustellen.

1490. Gemälde.

1. Brustbild des Strassburger Predigers Johannes Geiler von Kaisersperg im Priesterornat mit einer schwarzen Kappe auf dem Haupte. Auf der Rückseite die Inschrift: 1490. Doctor Johannes Gailer von Kayersperg Praedicant zu Strassburg. Von Hans Burgkmair Maler gekonterfet was 17 Jar alt Dem Hern und Bischofen Friderich grauen zu Hohen Zollern. Schleissheimer Galerie Nr. 141. Vergl. das Nähere über dieses wichtige Bild, das ein neues Licht auf die Jugendentwicklung des Meisters wirft, in meiner Biographie Burgkmair's in der Zeitschrift für bildende Kunst 1884, Heft 11 u. 12.

1501.

2. Die Petersbasilika. Breite, spitzbogige Bildtafel in zwei Abtheilungen über einander, von der Klosterfrau Anna Riedler gestiftet und mit 45 Gulden bezahlt. In der obern Abtheilung Christus am Oelberg betend, in der untern auf dunklem Grunde der Papst neben der Madonna und dem Kinde auf goldener Kathedra vor der Petersbasilika thronend, von den 14 Nothhelfern umgeben. Auf einem Inschriftenband in der Rechten des Papstes die Jahrzahl 1501. Augsburger Galerie Nr. 19.

1502.

3. Die Basilika San Giovanni in Laterano. Breite, dreitheilige Bildtafel in gothischer Giebelform, von der Klosterfrau Barbara Riedler gestiftet und mit 64 (oder 54) Gulden bezahlt. Im oberen Bogenfelde des Mittelbildes sieht man die Geisselung Christi, darunter die Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Die rechten Seitenbilder zeigen oben die Berufung des Johannes zum

Apostelamt, darunter die Erweckung der Drusiana und die Vision auf Patmos, die linken Seitenbilder oben das Martyrium des Johannes, darunter das Wunder mit den Hölzern und Kieselsteinen, die er in Gold und Edelsteine verwandelt, und das Wunder mit dem vergifteten Kelch des heidnischen Oberpriesters Aristodemus. Auf einem Steinpfeiler des Mittelbildes die Inschrift: Hanns Burgkmair 1502. Augsburger Galerie Nr. 20—22.

1504.

4. Die Basilika Sta. Croce. Breite, dreitheilige Bildtafel in Spitzbogenform, von Veronica Welser gestiftet und mit 187 Gulden bezahlt. Im obern Bogenfelde des Mittelbildes sieht man Christus am Kreuz, darunter die Kirche Sta. Croce, zu der viele Pilger wallen, auf den Seitenbildern die Legende der hl. Ursula und ihrer 11000 Jungfrauen. Ueber dem Eingang zum Vorhof der Kirche die Inschrift: »Hanns Burgkmair M(aler) võ Augsburg Anno 1504. Dieser Zusatz »Maler von Augsburg« deutet darauf hin, dass das Bild ausserhalb Augsburgs, wahrscheinlich in Italien, entstand. Augsburger Galerie Nr. 24.

Wahrscheinlich gleichzeitig:

5. Der Ursula-Altar. Altarbild mit zwei Flügeln. Auf dem Mittelbild der Tod der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen in der Nähe von Cöln. Auf dem linken Flügelbilde der König der Hunnen an der Spitze seiner Krieger, auf dem rechten mehrere mit Beute beladene Schiffe. Auf den Aussenseiten der beiden Flügel St. Georg und S. Ursula monochromatisch. Dresdener Galerie Nr. 1789.

1505.

6. Der hl. Sebastian und der Kaiser Maximilian unter einem Portale vor einem von Engeln gehaltenen goldgewirkten Teppiche. Bez.: Johann Burgkmair Pictor Augustanus Faciebat MDV. Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 151.

7. Der hl. Christophorus trägt das Jesuskind; zur Seite der hl. Vitus. Bez.: Joann Burgkmair faciebat An MDV. Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 152.

1507.

8. Altartafel aus dem Katharinenkloster. Im Mittelbilde oben Christus und Maria auf prachtvollem Renaissancethron, von unabsehbaren Engelschaaren umgeben; unten sowie auf dem rechten und linken Flügelbilde Gruppen von Patriarchen, Propheten und Heiligen. Auf dem Sockel des Thrones die Inschrift: J. Burgkmair Pingebat 1507. Augsburger Galerie Nr. 6—8.

Holzschnitte.

9. Das Porträt des gekrönten Dichters Conrad Celtes. Er ist in Halbfigur unter einem Bogen mit allegorischen Figuren dargestellt, wie er die Hände über seine vor ihm liegenden Bücher kreuzt. Auf dem umschlungenen Bande steht: Exitus acta probat qui bene fecit habet. Oben zu den Seiten des Bogens Mercur und Apollo, unten zwei Trauergenien, auf dem breiten Rande acht lateinische Zeilen, unter der letzten Zeile des Textes ein Täfelchen mit den Buchstaben H B. Dies ist das Sterbebild des Conrad Celtes, welches dieser († 1507) sich selbst schneiden liess. Passavant 118, Naumann's Archiv II. S. 143, Abbildung in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch Nr. 501 u. 502.

10. St. Lucas malt das Porträt der Jungfrau, die, das Kind auf dem Schooss, von vier musicirenden Engeln begleitet, unter einem Portikus sitzt. In der Mitte unten das Monogramm H B, oben am Fries die Jahrzahl 1507. Bartsch Nr. 24.

1508.

11—15. Der König von Gutzin, Folge von fünf Blättern, h. 28, br. 21 cm.

11. 1) Bewohner von Gennea und Allago. In Gennea übt sich ein nackter Mohr, dessen Arme von vielen Goldspangen bedeckt sind, im Speerwurf, während links sein kleiner Junge tanzt und rechts sein nacktes Weib mit einem Kinde auf einem Baumstumpf sitzt. Während die Bewohner von Gennea nackt sind, tragen die von Allago Mäntel und Thierfelle und an den Füssen grosse tellerförmige Sandalen.

12. 2) Araber und Grossindier. Die Araber zeichnen sich durch prächtige Kleidung, goldgestickte Mäntel, hellen Lendenschurz, Schnabelschuhe und reiche Goldspangen aus, während in Grossindien ein einziger Lendenschurz zur Bekleidung genügt.

13. 3) Mehrere andere Gruppen nackter Indier stehen in der Lichtung eines Laubwaldes. Im Vordergrunde eine weidende Heerde, im Hintergrunde Kameele, die mit Schätzen beladen durch einen Hohlweg ziehen.

14 u. 15. 4 u. 5) Der König von Gutzin wird von vier Wilden auf einer Bahre getragen, voraus und dahinter gehen seine Unterthanen, von denen die einen verschiedene Instrumente spielen, die anderen Waffen tragen. Der Marsch richtet sich nach rechts, wo man oben liest: Der Kunig von Gutzin. Oben links steht auf einer Tafel das Jahr 1508 und das Monogramm H. B. Bartsch Nr. 77. Die Holzschnittfolge wurde angeregt durch die Reise, welche in den Jahren 1505 bis 1506 die deutschen Kaufleute nach den portugiesischen Inseln unternommen hatten, und hatte den Zweck, namentlich die Pracht der verschiedenen ausländischen Völkerschaften zu veranschaulichen. Eine Abbildung sowohl der Burgkmair'schen Holzschnittfolge wie einer im Jahre 1511 entstandenen Copie Georg Glockendons in Derschau's Sammlung II. Nr. 25 u. 26.

16—18. Drei Blätter zu: Predigten deutsch und viel guter Lehren des hochgelehrten Herrn Johann von Kaisersperg. Augsburg, Hans Othmar 1508.

16. 1) Der Berg des schauenden Lebens, h. 180, br. 140 mm. Auf der Spitze eines hohen Bergabhanges steht eine Kirche, der gegenüber man die Worte liest: Sursum corda. In die Kirche gehen einige Leute hinein, andere mit Rosenkränzen in der Hand wallen zum Berge hinauf. Darunter steht: Primum quaerite regnum dei et iustitiam eius. Fehlt bei Bartsch und Passavant.

17. 2) Die Pilger, h. 196, br. 140 mm. Zwei Männer, von denen der eine eine Kaputze, der andere einen Hut auf dem Kopfe hat, und eine Frau, die einen kleinen Jungen an der Hand führt, sämmtlich mit Pilgerstäben versehen, haben einen Augenblick in ihrer Wanderung Rast gemacht und sprechen mit einander. Von den Männern klopft der eine in lebhafter Rede den andern auf die Schulter, die Frau sieht nach dem kleinen Jungen herab. An dem Baume rechts hängt ein Crucifix, oben auf dem Berge steht eine Capelle, rechts unten auf einem zu Füssen eines Baumes angebrachten Grabstein steht

das Monogramm. Bartsch Nr. 72, Abbildung in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch I. Nr. 295.

18. 3) Der Baum des Lebens. Ein Mann klimmt zu einer Palme herauf, an deren Fuss auf einem Streifen das Wort »Glaub«, an deren Stamm das Wort »Hoffnung« und in deren Wipfel das Wort »Liebe« geschrieben steht. Fehlt bei Bartsch und Passavant.

19. Titelblatt zu: Johannes Stamler, Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus. Augsburg, Oeglin und Nadler 1508. Unter einem Thronbaldachin sitzt die Sancta mater ecclesia, die Füsse auf den Erdglobus gestützt, unter ihr sieht man zwei gekreuzte Fahnen, die des Papstes und des Kaisers, die zu ihren Füssen knieen. Dem rechts knieenden Papste übergibt sie die Schlüssel Petri, das Symbol geistlicher Gewalt, dem links knieenden Kaiser das Schwert, das Zeichen weltlicher Macht. Unterhalb des Thrones stehen vier gekrönte weibliche Gestalten, deren jede eine geknickte Fahne in der Hand hält: die vier nichtchristlichen Culte, der heidnische, tartarische, mohamedanische und jüdische. Weiter unten ist ein Katheder angebracht, über dessen Lehne der Fons verae sapientiae fliesst und auf welchem Doctor Oliverius (Olivier Saxo) eine Disputation zwischen fünf Heiden, Juden und Christen leitet. Bartsch Nr. 39. Abbildung in Butsch's Bücherornamentik der Renaissance Bd. I. Taf. 19 und in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch I. Nr. 587.

20. Kaiser Maximilian I. reitet in vollständiger Rüstung auf gewappnetem Pferde nach links durch eine reich geschmückte Bogenhalle. Oben: Imp. Caes. Maximil. Aug., unten auf einem Bande: 1508 H. Burgkmair. Bartsch Nr. 32 kennt nur den zweiten Druck von 1518.

1509. Gemälde.

21. Die Madonna, in rothem Kleide mit blauem Mantel, dessen Futter grün schillert, sitzt in einem Garten auf reichverzierter Steinbank, hat ein Buch im Schoosse und hält das nackte Kind, das auf ihren Knieen steht und, in der Rechten einen Granatapfel haltend, mit der Linken nach der Hand der Mutter greift. Rechts an einer niedrigen Balustrade die Inschrift: M D VIIII Johannes Burgkmair Pingebat. — Holz, oben abgerundet, h. 1,64 m, br. 1,00 m. Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 153.

Holzschnitte, um 1509.

22. Die Madonna sitzt, hält in der einen Hand ein Buch und mit der andern das auf ihren Knieen befindliche Jesuskind. Oben rechts ein Streifen mit den Buchstaben H. B. Bartsch Nr. 7.

23. Die Madonna sitzt nach rechts gewendet in einer Säulenhalle und betrachtet liebevoll das auf ihren Knieen sitzende Kind. Auf dem vordern Gesimse der Halle sieht man einen Blumentopf und ein aufgeschlagenes Buch, auf dem hintern eine Flasche und eine Birne, auf einem kleinen Tische links eine Schüssel mit Brod. Unten am Tische steht H. B. Eins der schönsten Blätter des Meisters. Bartsch Nr. 9. Das Blatt kommt noch mit verschiedenen Veränderungen vor. Das eine Mal (Bartsch Nr. 10) liest man in dem aufgeschlagenen Buche die Worte: Pater noster etc., das andere Mal (Bartsch

Nr. 11) fehlen die Buchstaben H. B., dagegen steht unten: Jost de Negker zu Augsburg, das dritte Mal (Bartsch Nr. 12) liest man unten auf einem Streifen: O mater dei memento mei. Es gibt auch neue Abdrücke mit Plattensprüngen.

24. Die Jungfrau sitzend und nach links gewendet. Sie sitzt bis an die Kniee gesehen und reicht dem auf ihrem Schoosse sitzenden nackten Kinde einen Apfel. Auf dem Kissen liegt ein anderer Apfel und neben dem Buche bemerkt man einen Zettel mit den Buchstaben H. B. Kissen und Buch liegen auf einer Art Brüstung. Links öffnet sich die Aussicht auf eine hügelige Landschaft mit Wasser und einem Schlosse im italienischen Stil. Auch im architektonischen Hintergrunde bemerkt man den Einfluss des Renaissancestils. Bartsch Nr. 13.

1510. Gemälde.

25. Maria unter einem Baume sitzend reicht dem Jesuskinde eine Traube, nach der dieses in lebhafter Bewegung greift. Bezeichnet auf einem Cartellino am Baumstamme: MDX Johs Burgkmair Pingebat in Augusta Vindelicorum. Holz, 0,41 m h., 0,28 m br. Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 154. Abbildung in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1884, Heft 11.

26. (Um 1510.) Bildniss des Malers Martin Schongauer. Brustbild nach links, Nachbildung eines Originals von 1483. Der braune, pelzgefütterte Rock lässt den Kragen eines schwarzen Unterkleides sehen, der Kopf ist mit einer barettartigen schwarzen Mütze bedeckt. Oben links steht: Hipsch Martin Schongauer Maler 1483. — Holz, h. 0,30 m, br. 0,22 m. München, Aeltere Pinakothek Nr. 220. Vergl. His in Naumann's Archiv 1867, S. 129 ff. und A. v. Wurzbach, Schongauer, Wien 1880.

Holzschnitte.

27—38. Zwölf Blätter, h. 100, br. 75 mm, zu dem »Taschenbüchlein aus dem Ries«. Augsburg, Hans Othmar 1510.

27. 1) Gott Vater sitzt, in der linken Hand die Erdkugel haltend, mit der rechten den Segen ertheilend, auf dem Wolkenthrone.

28. 2) Ein Priester liest am Altar die Messe, hinter ihm kniet der Chorknabe mit dem Leuchter.

29. 3) Christus am Kreuze, darunter Maria und Johannes.

30. 4) Das Wunder des hl. Gregor.

31. 5) St. Georg tödtet den Drachen.

32. 6) Versammlung von Heiligen.

33. 7) Sebastian und Rochus.

34. 8) Anna, Maria und das Kind sitzen in einem offenen Raume, darüber schwebt die Taube des hl. Geistes.

35. 9) Die Erlösung aus dem Fegefeuer.

36. 10) Das Abendmahl von einem Priester ausgetheilt.

37. 11) Die letzte Oelung.

38. 12) Thomas von Aquino betet zu Gott Vater, unten das Monogramm H. B. In den späteren Ausgaben des Buches (Hans Othmar 1512, Hans Schönsperger 1514 und Hans Miller 1516) wurden dieselben Holzschnitte

wiederholt. In der Miller'schen Ausgabe finden sich jedoch nur zehn Blätter von Burgkmair, dagegen vier neue von Hans Schäufelein.

39—43. Titelblätter, h. 72, br. 25 mm, zu fünf Predigten Johann Geilers von Kaisersperg. Augsburg, Hans Othmar in Verlegung Jörg Diemars 1510.

39. 1) Titelblatt zu »Das Buch Granatapfel im Latin genannt Mologranatus«. Christus im Hause des Lazarus. Bartsch Nr. 16. Christus sitzt auf einer Bank unter einem Fenster, zu seinen Füssen kniet Magdalena, links steht Lazarus in einem weiten Mantel, rechts am Herde Martha, die lebhaft mit Christus spricht. Alle, ausser Christus, sind durch beigesetzte Namensinschriften als Lazarus, Madalena, Marta kenntlich gemacht. Rechts oben ist das Monogramm.

40. 2) Titelblatt zu »Die geistliche Bedeutung des Ausgangs der Kinder Israel von Egipto«. Der Durchgang durchs rothe Meer. Bartsch Nr. 3. Die Israeliten haben glücklich das rothe Meer durchschritten und stehen am Ufer in einem von Felsen umgebenen Engpasse, im Vordergrunde mitten unter ihnen Moses; über ihnen schwebt die Fackel Gottes. Sie schauen zurück auf die Aegypter, die soeben von den Fluthen verschlungen werden. Monogramm links unten.

41. 3) Titelblatt zu »Die gaistlich Spinnerin nach dem Exempel der hl. Wittib Elisabeth«. Die hl. Elisabeth im Kreise ihrer Frauen. Bartsch Nr. 28. Elisabeth, eine sittige junge Frau mit der Krone auf dem Haupte, sitzt auf einem hohen Stuhl am Spinnrocken. Neben ihr stehen sechs Frauen, die ebenfalls am Spinnrocken thätig sind. Zu den Füssen der Fürstin links sitzt auf einer kleinen Bank ein Mädchen, das in der einen Hand einen Spinnrocken, in der andern eine Scheere hält. Darunter das Wappenschild der Fürstin mit einem aufsteigenden Löwen, darüber auf einem fliegenden Streifen: S. Elisabeth.

42. 4) Titelblatt zu »Die gaistliche Bedeutung des hesslins«. Auswaidung eines Hasens. Bartsch Nr. 71. Links in einer Küche befindet sich ein Herd, wo ein Teller und zwei Töpfe stehen und ein Kessel über dem Feuer siedet. Rechts an der Wand hängt ein grosser Hase, den ein Koch auswaidet. Dahinter ist ein Fenster, an der Wand ein Gestell für Löffel, links auf dem Herde steht das Monogramm. Abbildung in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch I. Nr. 296.

43. 5) Titelblatt zu »Die 7 Hauptsünd«. Die 7 Todsünden. Bartsch Nr. 62. Mehrere Drachen, eng ineinander verschlungen, halten jeder ein Schwert. Auf den Schwertern stehen die Namen der sieben Laster: Fresserei, Neid, Geiz, Hoffart, Trägheit, Unkeuschheit, Zorn.

Nach diesen Blättern Burgkmair's sind die fünf Blätter Hans Baldung Grün's in der 1510 bei Grüninger in Strassburg erschienenen Ausgabe des Buches »Granatapfel« entworfen.

44—50. (Um 1510.) Die 7 Cardinaltugenden, Bartsch Nr. 48—54. Folge von sieben Blättern. Die Tugenden sind dargestellt als Frauen, die in reich geschmückten Nischen stehen. Ueber jeder Figur steht der Name der Tugend geschrieben: Der Glaub, Hoffnung, Die Liebe, Die Mesikait, Die Sterck, Die Gerechtikait, die Fürsichtikait.

51—57. (Um 1510.) Die 7 Todsünden, Bartsch Nr. 55—61, wie die Tugenden dargestellt durch einzelne weibliche Figuren. Ueber jeder Figur steht der Name der Sünde: Die Hofart, Die Geitikait, Unkeisch, Der Zorn, Die Fresikait, Der Neid, Die Trakait. Vier Blätter abgebildet in Hirth's Kulturgesch. Bilderbuch I. Nr. 381—384.

58. Der Tod als Würger, Clairobscur mit drei Tafeln, Bartsch Nr. 40. In einer Strasse von prächtiger Renaissancearchitektur überfällt der Tod, eine schaurige Flügelgestalt, erst halb Skelett, plötzlich einen jungen Mann, schlägt ihn zu Boden und würgt ihn. Das Mädchen, das ihn begleitete, sucht mit lautem Schreckensruf zu entfliehen, wird aber vom Tod mit den Zähnen am Gewand gepackt. Unten links steht: H. Burgkmair und auf einem Exemplar der Albertina links am Pilaster der Name des Formschneiders Jost de Negker. Das erste Blatt, welches der im Jahre 1510 nach Augsburg gekommene Jost de Negker nach Burgkmair schnitt. Abbildung in Dohme's »Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande« und in Woltmann-Wörmann's »Geschichte der Malerei«.

1510—1511.

59—135. 77 Blätter zur Genealogie Kaiser Maximilians I. Das erste Werk, welches Burgkmair für den Kaiser Maximilian lieferte, begonnen 1510. Burgkmair's Zeichnungen wurden von zwei in Augsburg in den Dienst genommenen Formschneidern geschnitten. Da der eine derselben plötzlich aus der Stadt verschwand, musste, wie aus einem Briefe Conrad Peutinger's an den Kaiser vom 17. November 1510 hervorgeht, Burgkmair selbst sich an dem Schnitte betheiligen. Wie viel Blätter er geschnitten hat, ist unsicher, sicher nur, dass er alle zeichnete, da jedes mit seinem Monogramm versehen ist, und dass im Jahre 1511 die ganze Folge vollendet war. Die einzelnen Fürsten, gewöhnlich von schweren Ritterrüstungen bedeckt, in der einen Hand das Schwert, in der andern das Scepter haltend, sind stehend oder sitzend dargestellt, daneben lehnt ihr Wappen, oben ist immer ein Thier angebracht, das auf den Charakter des Fürsten hinweisen soll.

1511. Gemälde.

136. Heilige Familie. In den Ruinen eines Renaissancebaues sitzt Maria, auf dem Schoosse das Kind, welchem Joseph eine Traube reicht. Rechts Ochse und Esel. Durchblick in eine bergige Landschaft, worin der Stern einem Hirten erscheint. Bez. unter dem Capitell des Pfeilers: Jō Burgkmair Pingebat in Augusta Regia 1511. — Lindenholz, h. 0,45, br. 0,33 m. Berliner Galerie Nr. 584.

Holzschnitte.

137. Büste des Papstes Julius II. in einem Medaillon. Unten links 1511, weiter unten auf einer Tafel der Name: H. Burgkmair. Bartsch Nr. 33.

138. Titelblatt zu: Johann Geiler von Kaisersperg, Navicula penitentiae. Augsburg, Hans Othmar 1511. Geiler von Kaisersperg auf dem Schiffe predigend, h. 174, br. 125 mm, Passavant Nr. 110. Ein grosses mit vielen Leuten besetztes Segelschiff fährt auf ruhiger See dahin. Am äusseren Ende steht Geiler im Priestermantel lebhaft redend. Monogramm rechts unten.

1512.

139. St. Sebastian an eine Säule gelehnt, die in der Mitte einer Arkade steht. Unten links das Jahr 1512, rechts: H. Burgkmair und das Monogramm des Holzschneiders Jost de Negker. Bartsch Nr. 25.

140. St. Anna das Christkind aus den Händen der hl. Jungfrau empfangend. Neben Anna Joachim, neben Maria Joseph. Rechts unten auf einem Bande die Buchstaben H B und das Jahr 1512. Bartsch Nr. 26.

141. Porträt des kaiserlichen Rathes Hans Baumgartner. Hüftbild nach links gewendet. Auf einer rechts oben hängenden Tafel: »An . Sal . MDXII Joannes Paumgartner . C. Augusta . Aetat . Suae LVII.« Links in der Mitte des Randes: H. Burgkmair. Geschnitten von Jost de Negker nach Brief Negker's an Kaiser Maximilian vom 27. October 1512. Bartsch Nr. 34.

142—143. Zwei Blätter zu: Johannes Aventinus, Virtus et voluptas. Carmen de origine ducum Austriae. Augsburg, Hans Othmar 1512.

142. 1) Kaiser Karl V. als Prinz von Burgund in Jägertracht spricht am Ausgange eines Waldes mit einem rechts neben ihm stehenden Eremiten. Monogramm links unten. Passavant Nr. 101. Abbildung in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch II. Nr. 629.

143. 2) Kaiser Karl V. steht in Reisetracht zwischen Laster und Tugend am Eingang eines Waldes. Monogramm unten. Passavant Nr. 102. Abbildung in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch II. Nr. 631.

1513.

144. Titelblatt zu: Thomas Murner, Schelmenzunft. Augsburg, Silvan Othmar 1513. Der Verfasser mit der Ueberschrift Doctor Laux und den Initialen H. B. Passavant Nr. 117. Die übrigen 39 Holzschnitte des Buches sind sehr mittelmässig und haben mit Burgkmair nichts zu thun.

1514.

145. Titelblatt zu: Paul Riccius, Dialogus in Apostolorum Simbolum. Augsburg, Hans Miller 1514; h. 160, br. 120 mm. Oben thront Christus in den Wolken, hat die linke Hand auf die zu seiner Seite stehende Erdkugel gestützt und ertheilt mit der rechten den Segen. Unten stehen drei Apostel in langen Mänteln. Zu beiden Seiten Christi schwebt ein Streifen mit der Inschrift: Ubi duo vel tres congregati sunt in nomine meo, in medio eorum ego sum. Unten rechts das Monogramm H. B. Fehlt bei B. und P.

1515.

146. Titelblatt zu: Jornandes de rebus Gothorum, Paulus Diaconus de gestis Longobardorum, Augsburg, Miller 1515. Links »Alburinus rex« (Alboin, König der Longobarden), rechts »Athanaricus rex« (Athanarich, König der Gothen), die mit einander reden; h. 252, br. 166 mm. Bartsch Nr. 63. Abbildung bei Butsch, Bücherornamentik der Renaissance I. Tafel 22.

147. Rhinozeros, im Profil gesehen, Bartsch Nr. 76. Oben links: Rhinozeros MDXV, auf einem Band unten rechts H B.

148. Simson steht halb nackt in einen zottigen Mantel gehüllt in einem Walde und reisst mit beiden Händen dem Löwen, von dem nur der Kopf

sichtbar ist, den Rachen auf. An dem Baume links auf einem Täfelchen H B, auf dem andern rechts 1515. Bartsch Nr. 2.

149—162. 14 Blätter zu: Wolfgang Man, das Leiden Jesu Christi in Gesatzweis besungen, Augsburg, Hans Schoensperger der Jüngere 1515, 4°.

149. 1) Wolfgang Mann, ein Jüngling mit lockigem dunkelm Haar, überreicht sein Buch dem rechts unter einem Baldachine sitzenden Maximilian. Dahinter stehen die Höflinge. Ohne Monogramm.

150. 2) Christus am Kreuz zwischen den Schächern, h. 140, br. 90 mm. Maria Magdalena hat den Stamm des Kreuzes umfasst, die Madonna kniet rechts mit gefalteten Händen und verhülltem Haupte; Johannes steht hinter ihr, legt ihr die Hand auf die Schulter und sucht sie zu trösten. Links steht der Kriegsknecht, der mit der Lanze in Christi Seite sticht, darunter noch eine andere Gestalt mit verhülltem Haupte, nur bis zur Brust sichtbar. Im Hintergrunde reitet ein Zug Bewaffneter der Stadt zu. Das stark verwischte Monogramm unten in der Mitte. Darüber steht: Dein bitter tod unser Ewigs leben. Bartsch Nr. 18, Abbildung in Muthers Bücherillustration, Tafel 172.

151. 3) Die Auferweckung des Lazarus. Bergige Landschaft, über welche die Sonne ihre Strahlen ausgiesst. Oben links auf dem Berge liegt Damaskus, darunter strömt der Jordan, weiter unten sieht man Bethanien, in der Mitte hinter einem Berge Bethphage, oben rechts schimmern die Thürme von Jerusalem. Von der Grabkammer ist der Stein mit der Inschrift »VII Id. mai anno sl. 33« weggenommen; Lazarus in weissem Leichengewande ist von einem Manne hervorgezogen, der ihm die Umwicklung der Füsse löst. Christus, von den Jüngern und neugierigen Zuschauern umgeben, wendet sich zu Martha und Maria um. Oben in den Berg sind andere Grabkammern eingehauen. Das Monogram H B steht rechts unten.

152. 4) Caiphas, ein dicker Mann mit Bischofsmütze stachelt die rings um ihn sitzenden Pharisäer gegen Christus auf. Ohne Monogramm.

153. 5) Das Mahl im Hause des Lazarus. An einer langen Tafel sitzen Christus und die Jünger. Christus spricht mit dem links neben im sitzenden Lazarus, die vor ihm knieende Maria Magdalena salbt seine Füsse, Judas schlägt neugierig die Decke zurück, um dem Vorgange zuzuschauen, von rechts kommt Martha mit einer Schüssel. Durch die Thür links drängen sich die Juden herein, um den vom Tode Auferweckten zu sehen, durch das Fenster rechts hat man Ausblick auf Jerusalem, von wo ein weiterer Zug Neugieriger herankommt. Links oben steht das Monogramm.

154. 6) Der Einzug in Jerusalem. Links ist das überwölbte Thor. Ein bärtiger Mann breitet dem Esel den Mantel unter; ein dahinter stehender hält die Hand über die Augen, um besser zu sehen. Rechts hinter Christus gehen die Jünger, zuvorderst Johannes. Im Hintergrunde sieht man Berge und eine hohe Palme.

155. 7) Die Vertreibung der Wechsler. In einer schlanken Renaissancebasilika steht rechts Christus auf der Kanzel und predigt dem dicht gedrängt zu seinen Füssen sitzenden Volke; von der Strasse rechts kommt auf zwei Krücken ein Lahmer herbei. Links ist die Vorhalle. Christus, aus dessen

Augen Zornflammen sprühen, schwingt die Gerte. Ein bärtiger Wechsler, auf dessen Rücken der Tisch gefallen ist, sucht noch die auf dem Boden zerstreut umherliegenden Münzen aufzuraffen; zwei andere fliehen; rechts am Boden liegen Opferlämmer und Tauben. Das Monogramm ist unten in der Mitte.

Der Holzschnitt wurde später in dem in Augsburg ohne Ortsangabe 1524 erschienenen Büchlein »fünfundvierzig wee« wieder abgedruckt.

156. 8) Christus predigt im Tempel. Er steht rechts, dahinter sind die Jünger geschaart; durch die offene Hinterwand hat man Ausblick auf Berg und Häuser. Ohne Monogramm.

157. 9) (Nr. 11 des Buches, Nr. 9 ist von Brew, Nr. 10 von Schäufelein) Das Abendmahl. Christus sitzt mit den Jüngern an einem runden Tisch, durch das Fenster sieht man einen steilen Berg. Ohne Monogramm.

158. 10) (Nr. 19 des Buches, Nr. 12—16 ist von Schäufelein, Nr. 17—18 von Brew) Herodes lässt Jesum, nachdem er ihm ein weisses Gewand hat anziehen lassen, zu Pilatus zurückschicken. Er sitzt auf einem erhöhten Throne rechts, neben ihm steht ein bärtiger Mann. Christus in prangendem Mantel, dessen lang nachschleifende Schleppe ein Mann trägt, wird von den Kriegsknechten nach links abgeführt. Ohne Monogramm.

159. 11) (Nr. 20 des Buches) Die Geisselung. Christus steht links an die Säule gefesselt, rechts ist ein Treppenaufgang; in dem dahinter befindlichen Saale wird ihm die Dornenkrone aufgesetzt. Ohne Monogramm.

160. 12) (Nr. 25 des Buches, Nr. 21—24 von Schäufelein) Christus am Kreuz. Links sieht man die ohnmächtig zusammengebrochene Maria, Johannes, der sie stützt, und Maria Magdalena, die weinend das Tuch an die Augen führt, rechts zu Pferde Pilatus, im Hintergrunde Bäume. Ohne Monogramm.

161. 13) (Nr. 28 des Buches, Nr. 26—27 von Schäufelein) Die Auferstehung. Eine Felsenlandschaft, in der rechts Laubbäume, links kahle Felsen mit Häusern emporragen. Der Deckel des Sarkophages ist zurückgelegt. Christus mit der Friedensfahne schreitet eilig aus dem Grabe heraus nach rechts. Die beiden vorderen Wächter schlafen, der hintere hebt entsetzt die Hände in die Höhe. Ohne Monogramm.

162. 14) (Nr. 29 des Buches, h. 140, br. 94 mm) Der Schmerzensmann. Ueberschrieben: »Dein Barmherzigkayt main hoffnung und zuflucht«. Rechts steht auf einer Steinplatte der Schmerzensmann, nackt, nur die Hüften von einem Tuche umwunden, mit der Dornenkrone auf dem Haupte. Die Hände hat er übereinandergelegt, in der linken hält er das Ruthenbündel, in der rechten die Peitsche. Links knieen mit gefalteten Händen Maria und Johannes, und davor, kleiner gehalten, Wolfgang von Mann, zu dessen Füssen sein Wappen steht. Im Hintergrunde links sieht man die drei Kreuze, an deren einem noch der böse Schächer hängt; oben ist ein Bogen mit zwei Wappenschildern; auf der Steinplatte zu Christi Füssen steht die Jahrzahl 1515.

1514—1516.

163—315. Etwa 153 Blätter zum Weisskunig. Im Jahre 1512 hatte der Kaiser bereits die Hälfte des Werkes seinem Geheimschreiber Treizsauerwein

dictirt, in der Zeit von Johanni bis Weihnachten 1514 stellte dieser das bis dahin angesammelte Material vorläufig zusammen. Gleichzeitig schritt man an die Holzschnittausstattung des Werkes, und es wurden als Illustratoren, soweit uns bekannt ist, Hans Burgkmair, Hans Schäufelein, Hans Springinklee und ein Künstler L. B. beschäftigt. Von den 237 Blättern, welche diese Meister in den Jahren 1514—1516 lieferten, dürften etwa folgende Hans Burgkmair angehören:

163. 1) (Nr. 1 des Werkes) Der Verfasser des Werkes, Marx Treizsauerwein übergiebt dem Erzherzog Karl knieend sein Buch. Monogramm links unten.

164. 2) (Nr. 3 des Werkes) Die Gesandtschaft des alten Weiskunigs zieht nach Portugal aus, um dort für Friedrich III. um die Prinzessin Eleonore zu werben. Monogramm links unten.

165. 3) (Nr. 4 des Werkes) Eleonore steht vor dem Throne des Königs von Portugal und erklärt sich bereit, Friedrich III. zu heirathen. Monogramm links unten.

166. 4) (Nr. 11 des Werkes) Die Hochzeitsgesellschaft verlässt, nachdem Friedrich III. mit Prinzessin Eleonore getraut ist, den St. Peter. Monogramm links unten.

167. 5) (Nr. 12 des Werkes) Die Taufe des jungen Weisskunigs. Monogramm unten.

168. 6) (Nr. 13 des Werkes) Der junge Weisskunig in den Armen der Amme. Ohne Monogramm.

169. 7) (Nr. 14 des Werkes) Ein Cardinal spricht nach der Taufe den Segen über das Kind.

170. 8) (Nr. 15 des Werkes) Der junge Weisskunig spielt mit Edelknaben im Grase. Monogramm rechts unten.

171. 9) (Nr. 17 des Werkes) Der junge Weisskunig wird von seinem Lehrer unterrichtet. Ohne Monogramm.

172. 10) (Nr. 18 des Werkes) Der junge Prinz lernt schreiben. Monogramm rechts unten.

173. 11) (Nr. 20 des Werkes) Der Prinz zwischen dem Papste und dem Kaiser. Monogramm rechts unten.

174. 12) (Nr. 22 des Werkes) Der Prinz lernt die Arzneikunde. Monogramm links unten.

175. 13) (Nr. 23 des Werkes) Der Prinz lernt die Schwarzkunst. Ohne Monogramm.

176. 14) (Nr. 24 des Werkes) Der Prinz lernt von einem Bauer Böhmisch. Ohne Monogramm.

177. 15) (Nr. 25 des Werkes) Der Prinz lernt das Amt der Secretäre. Monogramm rechts unten.

178. 16) (Nr. 26 des Werkes) Der Prinz sieht einem Maler zu. Monogramm links oben.

179. 17) (Nr. 28 des Werkes) Der Prinz lernt Musik. Monogramm links unten.

180. 18) (Nr. 30 des Werkes) Der Prinz lässt einen Mummenschanz aufführen. Monogramm rechts unten.

181. 19) (Nr. 31 des Werkes) Der Prinz lernt kochen. Monogramm unten.

182. 20) (Nr. 37 des Werkes) Der Prinz ficht mit einem Manne Ploss. Ohne Monogramm.

183. 21) (Nr. 40 des Werkes) Der Prinz schiesst zu Pferde mit der Armbrust. Ohne Monogramm.

184. 22) (Nr. 42 des Werkes) Der Prinz besucht die Werkstätte eines Waffenschmieds. Monogramm rechts oben.

185. 23) (Nr. 43 des Werkes) Der Prinz besucht die Werkstätte eines Kanonengiessers. Monogramm unten.

186. 24) (Nr. 44 des Werkes) Der Prinz lernt Wagenburgen bauen. Monogramm rechts unten.

187. 25) (Nr. 45 des Werkes) Der König vom Feuereisen (Herzog Karl von Burgund) räth seiner Tochter den jungen Maximilian zu heirathen. Monogramm rechts unten.

188. 26) (Nr. 46 des Werkes) Der alte Weisskunig kommt mit dem König von Feuereisen in Trier zusammen und trennt sich von ihm in Unfrieden. Monogramm rechts oben.

189. 27) (Nr. 47 des Werkes) Die feindlichen Heere treffen am Flusse zusammen. Ohne Monogramm.

190. 28) (Nr. 49 des Werkes) Der alte Weisskunig erlaubt seinem Sohn gegen den grünen König von Ungarn zu ziehen. Monogramm links unten.

191. 29) (Nr. 50 des Werkes) Der Gesandte der Königin vom Feuereisen kommt zum jungen Weisskunig und fordert ihn auf, zur Vermählung mit der Prinzessin vom Feuereisen nach Gent zu kommen. Ohne Monogramm.

192. 30) (Nr. 51 des Werkes) Vier Könige berathen sich in einem Zimmer. Monogramm rechts oben.

193. 31) (Nr. 52 des Werkes) Der junge Weisskunig steht von Männern und Frauen umgeben in einem Säulenhof. Monogramm rechts oben.

194. 32) (Nr. 54 des Werkes) Die Bewohner einer Stadt, vor dem Stadtthore stehend, schwören dem jungen Weisskunig Treue, rechts oben eine Festung. 1515. Monogramm links oben.

195. 33) (Nr. 56 des Werkes) Turnier zur Feier der Hochzeit des jungen Weisskunigs mit der Prinzessin vom Feuereisen. Ohne Monogramm.

196. 34) (Nr. 60 des Werkes) Fussvolk zieht aus einem Stadtthor heraus, links warten Ritter, rechts Fusssoldaten, um in dasselbe einzuziehen. Monogramm links unten.

197. 35) (Nr. 62 des Werkes) Kampf vor einer einsamen Festung, ein Trommler schlägt, ein Trompeter bläst dazu. Monogramm unten.

198. 36) (Nr. 63 des Werkes) Schlacht auf einem Weinberg. Monogramm rechts unten.

199. 37) (Nr. 64 des Werkes) Wirres Gemenge von Bewaffneten, unten Marketenderwagen und Kanonen. Ohne Monogramm.

200. 38) (Nr. 65 des Werkes) Sturm auf dem Meere in der Nähe einer Stadt. Aus den dicht besetzten Schiffen sind viele Männer über Bord gefallen. Monogramm links oben.

201. 39) (Nr. 66 des Werkes) Bewaffnete ziehen zum Kampf aus, oben unter einer Palme sprechen zwei Ritter miteinander. Monogramm rechts unten.

202. 40) (Nr. 67 des Werkes) Soldaten suchen einen Fluss zu durchschreiten, oben Felsen, unten Kanonen und Bäume. Ohne Monogramm.

203. 41) (Nr. 68 des Werkes) Kriegsheere vor einer Stadt, unten ein Fluss und Kanonen. Monogramm rechts unten.

204. 42) (Nr. 69 des Werkes) Leichenbegängniss. Monogramm rechts oben.

205. 43) (Nr. 70 des Werkes) Schlacht. Monogramm links oben.

206. 44) (Nr. 71 des Werkes) Der junge Weisskunig auf dem Throne, zu jeder Seite zwei Männer, davor halb knieend ein Bote mit einem Brief. Monogramm rechts oben.

207. 45) (Nr. 72 des Werkes) Kampf vor einer Stadt am Meeresufer. Monogramm rechts unten.

208. 46) (Nr. 74 des Werkes) Schlacht in einem Engpass, der zu einer Festung hinanführt. Ohne Monogramm.

209. 47) (Nr. 75 des Werkes) Oben Kampf vor einer Stadt, unten heranziehende Reiter. Monogramm unten.

210. 48) (Nr. 76 des Werkes) Bewaffnete vor einer Schanze, auf der die Kreuzfahne weht, vorn weidendes Vieh. Monogramm links oben.

211. 49) (Nr. 77 des Werkes) Bewaffnete vor einer brennenden Stadt. Monogramm unten.

212. 50) (Nr. 79 des Werkes) Versammlung von vier Königen, davor vier Männer. Ohne Monogramm.

213. 51) (Nr. 80 des Werkes) Der junge Weisskunig spricht mit sieben Hauptleuten seiner Armee die sieben Sprachen. Monogramm links oben.

214. 52) (Nr. 83 des Werkes) Treffen in einem Engpass, oben eine Burg, auf der die Kreuzfahne weht. Monogramm in der Mitte.

215. 53) (Nr. 84 des Werkes) Belagerung einer Stadt, unten Zelte und Kanonen. Monogramm rechts unten.

216. 54) (Nr. 85 des Werkes) Ein König sitzt, von zwei Männern umgeben, auf dem Throne, davor ein Bote mit einem Brief. Ohne Monogramm.

217. 55) (Nr. 86 des Werkes) Einzug von Rittern und Fussvolk in eine befestigte Stadt. Monogramm links unten.

218. 56) (Nr. 88 des Werkes) Eine kleine Frau, von Rittern gefolgt, steht bittend vor dem jungen Weisskunig. Monogramm links unten.

219. 57) (Nr. 89 des Werkes) Kriegsschiffe auf der See. Monogramm rechts oben.

220. 58) (Nr. 90 des Werkes) Schlacht unter Vortragung der Kreuzfahne. Monogramm links oben.

221. 59) (Nr. 93 des Werkes) Ein König steht von Bewaffneten umgeben vor einer Stadt und erhält von einem Boten einen Brief. Monogramm links oben.

222. 60) (Nr. 94 des Werkes) Schlacht zwischen Rittern und Fussvolk. Monogramm links unten.

223. 61) (Nr. 95 des Werkes) Die Bewohner einer Stadt schwören knieend einem auf dem Pferde sitzenden Könige Treue, dahinter sieht man Ritter und Zelte. Monogramm links oben.

224. 62) (Nr. 96 des Werkes) Schiffe, am Ufer Bewaffnete, oben ein brennendes Haus. Ohne Monogramm.

225. 63) (Nr. 97 des Werkes) Einzug in eine brennende Stadt. Ohne Monogramm.

226. 64) (Nr. 100 des Werkes) Kampf am Meeresufer, rechts unten Kanonen. Mongramm rechts unten.

227. 65) Nr. 101 des Werkes) Bewaffnete vor einer brennenden Stadt. Monogramm rechts unten.

228. 66) (Nr. 102 des Werkes) Ein König von Rittern umgeben, spricht auf der Treppe eines Palastes mit einem Knaben und drei Mädchen. Ohne Monogramm.

229. 67) (Nr. 103 des Werkes) Ein König sitzt zwischen vier geharnischten Männern. Monogramm rechts unten.

230. 68) (Nr. 104 des Werkes) Schiffskampf. Ohne Monogramm.

231. 69) (Nr. 105 der Werkes) Belagerung und Erstürmung einer Stadt, links unten drei Kanonen. Monogramm links unten.

232. 70) (Nr. 107 des Werkes) Kampf um ein Stadtthor, ein Mann wird zur Mauer herabgeworfen. Monogramm links oben.

233. 71) (Nr. 108 des Werkes) Oben ein Reiterscharmützel, zu beiden Seiten heranziehendes Fussvolk, unten Zelte und ein Wagen. Ohne Monogramm.

234. 72) (Nr. 109 des Werkes) Kampf vor einem Stadtthor, unten ziehen Ritter und Fusssoldaten heran. Ohne Monogramm.

235. 73) (Nr. 110 des Werkes) Eine Hinrichtung. Zwei Männer liegen geköpft am Boden, der dritte, dem die Augen verbunden sind, erwartet den Schlag des Scharfrichters. Ringsum im Kreise stehen Lanzenträger, im Hintergrund sieht man eine Festung am Fusse hoher Felsen, auf welchen Gemsen stehen. Monogramm oben.

236. 74) (Nr. 112 des Werkes) Kampf auf einer Anhöhe am Meeresufer. Ohne Monogramm.

237. 75) (Nr. 115 des Werkes) Attacke von Bogenschützen, rechts unten ein Crucifix. Monogramm rechts unten.

238. 76) (Nr. 116 des Werkes) Eine Landschaft. Ein geharnischter König zeigt einem andern eine Stelle in einem aufgeschlagenen Buche, das sie beide in der Hand halten. Links sieht man Lanzenträger, rechts Bogenschützen, auf dem See im Hintergrunde ein leeres Schiff. Monogramm oben.

239. 77) (Nr. 118 des Werkes) Kampf um einen Thurm, unten links ein Kreuz. Monogramm links unten.

240. 78) (Nr. 119 des Werkes) Taufe des Erzherzogs Philipp. Ohne Monogramm.

241. 79) (Nr. 120 des Werkes) Kampf, oben zwischen Rittern, unten zwischen Fussvolk. Ohne Monogramm.

242. 80) (Nr. 121 des Werkes) Eine reich gekleidete Frau mit zwei Knaben und mehreren Mädchen steht bittend vor einem auf dem Throne sitzenden König. Monogramm rechts oben.

243. 81) (Nr. 122 des Werkes) Sechs Männer sitzen um einen Tisch herum. Monogramm rechts oben.

244. 82) (Nr. 123 des Werkes) Der junge Weisskunig sitzt auf dem Throne, im Kreise ringsum stehen sieben Männer. Ohne Monogramm.

245. 83) (Nr. 125 des Werkes) Eine Schlacht am Meeresufer unter einer Festung, rechts unten eine Kanone. Monogramm rechts unten.

246. 84) Nr. 126 des Werkes) Schlacht auf einer Anhöhe, rechts unten eine Kanone. Monogramm rechts unten.

247. 85) (Nr. 127 des Werkes) Männer knieen in einer Landschaft vor einer Gruppe von Lanzenträgern. Monogramm rechts.

248. 86) (Nr. 128 des Werkes) Hinrichtung eines Mannes auf dem Markte einer Stadt. Ohne Monogramm.

249. 87) (Nr. 130 des Werkes) Todtenwacht. Bewaffnete stehen hinter einem prächtigen Sarge, an dem zwei Bischöfe knieen. Monogramm oben.

250. 88) (Nr. 131 des Werkes) Der junge Weisskunig verabschiedet sich von seinem Vater, um in den Kampf zu ziehen. Monogramm links oben.

251. 89) (Nr. 132 des Werkes) Ein König steht mit einem Pfeile in der Hand in einem Zimmer, vor ihm Lanzenträger. Ohne Monogramm.

252. 90) (Nr. 135 des Werkes) Ein König wird unter Fackelbeleuchtung in einer Kirche bestattet. Ohne Monogramm.

253. 91) (Nr. 136 des Werkes) Belagerung von Arras. Monogramm links unten.

254. 92) (Nr. 137 des Werkes) Belagerung und Beschiessung einer Stadt, unten Zelte. Ohne Monogramm.

255. 93) (Nr. 139 des Werkes) Leichenbegängniss. Monogramm links oben.

256. 94) (Nr. 140 des Werkes) Eine Landschaft ist dicht von bewaffnetem Fussvolk und Rittern belebt, unten stehen acht Kanonen, die von einem Landsknecht geladen werden. Ohne Monogramm.

257. 95) (Nr. 143 des Werkes) Ein König ist vom Pferde gestiegen und kniet vor einem andern Fürsten, der ihm die Hand reicht. Monogramm links unten auf einem Stein.

258. 96) (Nr. 144 des Werkes) Hinrichtung. Ein Mann liegt geköpft am Boden, ein anderer erwartet den Schlag des Henkers. Ohne Monogramm.

259. 97) (Nr. 145 des Werkes) Kampf um eine Stadtmauer. Monogramm links unten auf einer Kanone.

260. 98) (Nr. 146 des Werkes) Kampf an einem See. Monogramm links unten auf einem Stein.

261. 99) (Nr. 148 des Werkes) Ein König steht auf dem Markte einer Stadt und lässt mehrere Männer von der Mauer auf das Pflaster herabstürzen, während andere flehend vor ihm knieen. Monogramm rechts oben.

262. 100) (Nr. 149 des Werkes) Kriegsschiffe auf der See. Monogramm links unten.

263. 101) (Nr. 150 des Werkes) Kampf um eine Festungsmauer. Die Angreifer suchen mit Leitern dieselbe zu ersteigen, die Vertheidiger sie durch Steinwürfe wieder herabzudrängen. Ohne Monogramm.

264. 102) (Nr. 151 des Werkes) Einzug in eine Stadt, vorn ein Marketenderwagen. Monogramm links unten.

265. 103) (Nr. 152 des Werkes) Landung des alten Weisskunigs und seiner Braut in Rom. Ohne Monogramm.

266. 104) (Nr. 153 des Werkes) Feldlager und Auszug zum Kampf. Monogramm links unten.

267. 105) (Nr. 154 des Werkes) Ein Kaiser steht zwischen einem Erzbischof und einem Cardinale, davor ein Wachtposten mit der Lanze. Monogramm in der Mitte.

268. 106) (Nr. 161 des Werkes) Ritter knieen vor einem alten auf dem Throne sitzenden König. Monogramm rechts oben.

269. 107) (Nr. 163 des Werkes) Ein König kniet vor einem Altar, an dem zwei Bischöfe stehen, im Hintergrunde halten Bewaffnete Wache. Monogramm oben.

270. 108) (Nr. 166 des Werkes) Verschwörung Ludwigs XI. gegen Herzog Karl von Burgund. Monogramm links oben.

271. 109) (Nr. 170 des Werkes) Schlacht, oben auf dem Berge sind Kanonen aufgepflanzt. Ohne Monogramm.

272. 110) (Nr. 171 des Werkes) Kriegsschiffe landen. Monogramm rechts oben.

273. 111) (Nr. 172 des Werkes) Ein König sieht der Hinrichtung eines Mannes zu. Zwei andere sind schon geköpft, rings herum steht zahlreiches Gefolge. Ohne Monogramm.

274. 112) (Nr. 173 des Werkes) Fussvolk gegen einander kämpfend, rechts eine Festung mit hohem Thurm. Monogramm rechts oben.

275. 113) (Nr. 174 des Werkes) Vor einer Stadt am See sind Zelte aufgeschlagen, an denen Lanzenträger stehen. Monogramm rechts unten.

276. 114) (Nr. 177 des Werkes) Ein König steht vor einer Bahre, rechts sieht man die fackelhaltenden Leichenträger, oben heranziehende Ritter. Ohne Monogramm.

277. 115) (Nr. 138 des Werkes) Procession in Gent zur Feier der Ankunft des jungen Weisskunigs. Monogramm links unten.

278. 116) (Nr. 182 des Werkes) Ein König, dem seine Bewaffneten folgen, hält zu Pferde vor einer brennenden Stadt. Aus den drei Stadttheilen sind die Bewohner herangekommen, knieen vor ihm und schwören ihm Treue. Ohne Monogramm.

279. 117) (Nr. 183 des Werkes) Ein auf dem Throne sitzender König spricht mit mehreren rings um ihn stehenden Männern. Monogramm links unten.

280. 118) (Nr. 184 des Werkes) Rechts sieht man einen König im Bette liegen, links steht neben einigen Prinzen auf einer Treppe der Weisskunig. Ohne Monogramm.

281. 119) (Nr. 185 des Werkes) Ein König steht, von seinem Gefolge begleitet, vor einer Palasttreppe und vernimmt die Botschaft eines Parlamentärs. Monogramm rechts oben.

282. 120) (Nr. 187 des Werkes) Männer knieen auf einer Brücke vor einem Stadtthor, in das Ritter einziehen wollen. Ohne Monogramm.

283. 121) (Nr. 190 des Werkes) Kampf an einem Flussufer hinter einer Festung. Ohne Monogramm.

284. 122) (Nr. 191 des Werkes) Kampf vor einer Festung, unten Kanonen. Monogramm rechts unten.

285. 123) (Nr. 192 des Werkes) Bewaffnete vor einer Festung. Ohne Monogramm.

286. 124) (Nr. 193 des Werkes) Eine Schlacht. Ohne Monogramm.

287. 125) (Nr. 195 » ») Kampf um einen Thurm, links unten ein Baum. Monogramm links unten.

288. 126) (Nr. 196 des Werkes) Schlacht vor einer Stadt, davor Kanonen und Zelte. Monogramm links unten.

289. 127) (Nr. 197 des Werkes) Ein jugendlicher König sitzt, das Scepter in der Hand, unter dem Thronbaldachine. Zu beiden Seiten stehen Bischöfe und Fürsten, die seine Krone berühren. Dahinter zahlreiches Gefolge. Monogramm rechts unten.

290. 128) (Nr. 198 des Werkes) Die Gesandtschaft des alten Weisskunigs vor dem König von Portugal. Monogramm links oben.

291. 129) (Nr. 201 des Werkes) Kirchliche Feier. Ohne Monogramm.

292. 130) (Nr. 203 » ») Oben kämpfen Ritter gegen Fusssoldaten, unten Fusssoldaten gegen einander. Ohne Monogramm.

293. 131) (Nr. 206 des Werkes) Stadt in bergiger Landschaft. Monogramm links unten.

294. 132) (Nr. 207 des Werkes) Kampf vor einer Stadt. Monogramm links unten auf einer Kanone.

295. 133) (Nr. 209 des Werkes) Ein Ritter übergibt in einem Laubwalde einem auf dem Pferde sitzenden Könige einen Brief. Monogramm rechts.

296. 134) (Nr. 210 des Werkes) Ein Ritter in einem Burghofe. Monogramm links oben.

297. 135) (Nr. 211 des Werkes) Ein König von Rittern umgeben. Monogramm rechts oben.

298. 136) (Nr. 212 des Werkes) Ein König mit dem Schwerte in der Hand sitzt auf dem Pferde, vor ihm stehen Bewaffnete. Monogr. rechts unten.

299. 137) (Nr. 213 des Werkes) Ein Sarg von Fahnen und Leuchtern umgeben in einer Capelle. Ohne Monogramm.

300. 138) (Nr. 214 des Werkes) Drei dicht mit Bewaffneten besetzte Schiffe. Monogramm links.

301. 139) (Nr. 215 des Werkes) Lanzenträger, Reiter und Bogenschützen kämpfen gegen einander. Monogramm rechts.

302. 140) (Nr. 216 des Werkes) Drei Männer knieen vor einem Ritter, der über ihnen die Lanze schwingt. Monogramm rechts oben.

303. 141) (Nr. 217 des Werkes) Ein Kriegsheer hat vor einer Stadt Zelte aufgeschlagen. Ohne Monogramm.

304. 142) (Nr. 219 des Werkes) Ein König mit der Krone auf dem Haupte, in prächtigem Mantel, empfängt in Audienz mehrere orientalisch gekleidete Männer, von denen die beiden ersten ihm geheftete Bücher mit Siegeln übergeben. Monogramm links oben.

305. 143) (Nr. 223 des Werkes) Ritter reiten durch eine Stadt, davor stehen Zelte und eine Hütte, rechts unten tragen zwei Landsknechte ein gebundenes Kalb an einer Stange nach dem Feuer. Ohne Monogramm.

305. 144) (Nr. 225 des Werkes) Inneres einer Kirche. Oben knieen drei Prälaten im Ornat an einem Altar, unten wird ein prächtig behängter Sarkophag herbeigebracht. Monogramm rechts oben.

306. 145) (Nr. 228 des Werkes) Der Weisskunig lernt von drei vor ihm stehenden Männern spanisch. Monogramm rechts oben.

307. 146) (Nr. 229 des Werkes) Kampf in Zelten, oben Beschiessung einer Stadt. Ohne Monogramm.

308. 147) (Nr. 230 des Werkes) Eine Schlacht am Meeresufer, unten ein Gefallener. Ohne Monogramm.

309. 148) (Nr. 131 des Werkes) Sechs Männer sitzen neben einem König im Zelte. Monogramm unten.

310. 149) (Nr. 232 des Werkes) Der junge Weisskunig sitzt auf dem Throne, links stehen mehrere Männer, von denen einer bittend auf ihn zukommt. Monogramm links unten.

311. 150) (Nr. 233 des Werkes) Schlacht vor einer Festung, unten sprengen Ritter heran. Monogramm links unten.

312. 151) (Nr. 235 des Werkes) Ein todter König liegt auf einem Bett, an dessen Ecken vier Leuchter stehen, davor halten einige Ritter Wache. Monogramm links oben.

313. 152) (Nr. 236 des Werkes) Männer stehen plaudernd auf einer Terrasse. Ohne Monogramm.

314. 153) (Nr. 237 des Werkes) Krönung des alten Weisskunigs. Ohne Monogramm.

315. (Nicht in das Hauptwerk aufgenommen.) »Wie der Jung Weisskunig und die jung Kunigin jedes des andern sein Sprach lernt.« König Max sitzt in Unterredung mit seiner Gemahlin im Garten an einem Springbrunnen, im Hintergrunde lustwandeln zwei Paare. An der Thüre der Mauer steht das Zeichen H. B. Der Buchdrucker Heinrich Steiner veröffentlichte das Blatt 1542 in dem Buche des Barth. Platina »Von der Wollust des Leibes Gottes Gaben zu benutzen.« Abgebildet ist es als Nr. 1 in Weigel's Holzschnitten berühmter Meister und als Tafel 164 in Muther's »Deutscher Bücherillustration«.

1516.

316. Die Missgeburt eines Kindes mit drei Beinen, zweimal dargestellt, links auf einem Kissen sitzend, rechts liegend. Rechts unten das Monogramm H B. Ueberschrieben: »Disz kund ist geboren worden zu Tettnang.« Unter-

schrieben: »Auf den Achten tag des monats Apprillen von der Geburt Jhesu Christi, als man zalt funfftzehen hundert und sechtzehen Jare, inn der halben stund als nach mitnacht die glock ains geschlagenn hat ist in des wolgebornenn Herren herrn Ulrich Graue zu Muntfort unnd stat Tettnang von ainer frawen mit namen Anna Bingerin, Conradenn Millers daselbs Eewirtin ain solch kund wie ob stet mit dem fiesslin unnd schwentzel an seiner prust auch grossem plafarben gewechs an seinem bauch aussen her um Ain Retinn un Rotfarbe straumen darüber wie ain geschwer geborn worden, so desselbig kund wachend, seine Bain von ainander, und so es schlaffend auch der massen gelegen aber alwegen das fiesslin in der hand haltend und ist ain döchterlin unnd biss an den Neunden tag lebendig gewesen, solich kund hat der ob bestimbt Herr und Grauff seinen maller Mayster Matheysen miller Maler burger zu Lindaw mit fleyss hayssen verzayichnen oder konterfeun und zu drucken verortnen wie obgesehen wird.« Pass. 112. Erschien als Flugblatt 1516.

317—322. Sechs Blätter zu »Das leben, verdienen und wunderwerk der heiligen Augspurgs bistumbs bischoffen, Sant Ulrichs und Symprecht auch der säligen martrerin Sant Aphre«. Augsburg, Silvan Ottmar 1516. (h. 6, br. 45.)

317. 1) Titeleinfassung. Auf den Seiten zwei Säulen, oben eine Arabeske mit zwei Engeln.

318. 2) Die Heiligen Ulrich, Symprecht und Afra in ganzer Figur unter einem Portale stehend, darunter drei Wappen.

319. 3) St. Ulrich, ganze Figur, innerhalb der Titeleleinfassung.

320. 4) St. Symprecht, ganze Figur, innerhalb der Titeleinfassung.

321. 5) St. Afra, ganze Figur, innerhalb der Titeleinfassung.

322. 6) Die Kirche von St. Ulrich und Afra mit der Aufschrift: »Ain form visier und vorreissung der angefangen Kirchen Sant Ulrichs und Aphren zu Augspurg.« Pass. 108.

323. Titelblatt zu: Johann Eck, in summulas Petri Hispani explanatio, Augsburg, Hans Miller 1516 (h. 130, br. 125 mm). Der doppelte Reichsadler. An den Füssen ein fliegender Zettel, auf dem die Wappenschilder und Stiftungsjahre dreier Universitäten angebracht sind: in der Mitte Friburgum 1462, rechts Ingolstadium 1473, links Tibinga 1478. Das Monogramm erscheint diesmal abweichend als FB, doch ist kein Grund vorhanden, den Holzschnitt Burgkmair abzusprechen. Abbildung in Butsch's Bücherornamentik der Renaissance I, 25.

1516—1517.

324—389. 66 Blätter zum Triumphzuge Kaiser Maximilians.

Die Entstehungsgeschichte des Triumphzuges ist namentlich durch Franz Schestag im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses I, S. 154—181 klargelegt worden. Der Entwurf des Kaisers wurde in den Jahren 1512—13 vom Geheimschreiber Marx Treizsauerwein endgiltig festgestellt. Als die Gedanken des Kaisers niedergeschrieben waren, schritt man zur künstlerischen Ausführung. In erster Linie war ein grosses prächtiges Miniaturwerk beabsichtigt, das, aus 109 Pergamentblättern bestehend, in den Jahren 1513—1516 vollendet wurde. Als die Miniatur fertig war, galt

es, dieselbe durch den Holzschnitt zu vervielfältigen. Um die Arbeit möglichst zu beschleunigen, wurde das Werk in Gruppen getheilt und jede einzelne Gruppe einem besondern Künstler übertragen, um die Zeichnung auf den Holzstock zu bringen. Tafel 1—56 hatte Hans Burgkmair zu zeichnen, Tafel 57 bis 88 ein minder bedeutender unbekannter Meister, Tafel 89—104 Albrecht Dürer, Tafel 105 wieder ein unbekannter Meister, Tafel 106—110 Dürer, Tafel 111—114 Burgkmair, Tafel 115—120 ein Unbekannter, Tafel 121 und 122 Dürer, Tafel 123—125 Burgkmair, Tafel 126—128 ein Unbekannter, Tafel 129—131 Burgkmair, Tafel 132—137 ein unbekannter Meister. Der Schnitt von Burgkmair's Zeichnungen wurde in der Zeit vom 12. November 1516 bis zum 8. Mai 1518 in Augsburg von der dortigen Formschneiderschule (Jan de Bonn, Cornelius und Wilhelm Liefrink, Alexius Lindt, Jacob Rupp, Klaus Seemann, Hans und Wilhelm Taberith) unter Leitung de Negker's besorgt. Die Burgkmair angehörigen Blätter sind:

324. 1) (Nr. 1 des Werkes) Der Verkündiger des Triumphs, ein nackter ins Horn stossender Mann auf einem Greifen.

325. 2) (Nr. 2 des Werkes) Titeltafel. Zwei Pferde, von Landsknechten geführt, tragen eine grosse Tafel, auf welcher die Titel des Kaisers angegeben sind. Geschnitten von Taberith den 2. November 1516.

326. 3) (Nr. 3 des Werkes) Gruppe von vier Pfeifern.

327. 4) (Nr. 4 des Werkes) Gruppe von fünf Trommelschlägern.

328 u. 329. 5 u. 6) (Nr. 5 u. 6 des Werkes) Gruppe von sechs Falknern.

330 u. 331. 7 u. 8) (Nr. 7 u. 8 des Werkes) Gruppe von sechs Gemsjägern. Nr. 7 trägt das Mongramm H B.

332 u. 333. 9 u. 10) (Nr. 9 u. 10 des Werkes) Gruppe von sechs Hirschjägern.

334 u. 335. 11 u. 12) (Nr. 11 u. 12 des Werkes) Gruppe von sechs Schweinejägern.

336 u. 337. 13 u. 14) (Nr. 13 u. 14 des Werkes) Gruppe von sechs Bärenjägern. Nr. 14 geschnitten von Wilhelm Liefrink den 12. November 1516.

338 u. 339. 15 u. 16) (Nr. 15 u. 16 des Werkes) Die Vertreter der fünf Hofämter, Schenk, Koch, Barbier, Schneider und Schuhmacher, vom Untermarschall geführt. Nr. 15 geschnitten von Hieronymus Andreae.

340 u. 341. 17 u. 18) (Nr. 17 u. 18 des Werkes) Fünf Guitarrenspieler in einem niedrigen, von zwei Elennthieren gezogenen Wagen. Nr. 17 trägt das Monogramm H B, Nr. 18 geschnitten von Wilhelm Liefrink den 5. März 1517.

342 u. 343. 19 u. 20) (Nr. 19 u. 20 des Werkes) Fünf Flöten- und Posaunenbläser in einem niedrigen, von zwei Büffeln gezogenen Wagen. Beide Blätter tragen das Monogramm H B und sind von Jost de Negker am 5. März und am 14. April 1517 geschnitten.

344 u. 345. 21 u. 22) (Nr. 21 u. 22 des Werkes) Zwei Orgelspieler auf einem von einem Kameel gezogenen niedrigen Wagen. Geschnitten von Jan de Bonn am 23. November 1516 und am letzten April 1517.

346 u. 347. 23 u. 24) (Nr. 23 u. 24 des Werkes) Acht Harfen-, Geigen-

und Guitarrenspieler in einem von einem Dromedar gezogenen niedrigen Wagen. Geschnitten von Taberith am 25. November 1516 und am 30. August 1517. Nr. 24 hat das Monogramm H B.

348 u. 349. 25 u. 26) (Nr. 25 u. 26 des Werkes) Gruppe von Sängern und Flötenbläsern in einem grossen, von zwei Stieren gezogenen Wagen. Geschnitten von Jost de Negker am 21. December 1516 und am 27. Mai 1517. Nr. 26 trägt das Monogramm H B.

350 u. 351. 27 u. 28) (Nr. 27 u. 28 des Werkes) Gruppe von fünf Schalksnarren, von Kunz von der Rosen geführt, in einem von zwei Pferden gezogenen Wagen. Schnitt von Cornelius Liefrink. Nr. 27 trägt das Monogramm H B.

352 u. 353. 29 u. 30) (Nr. 29 u. 30 des Werkes) Gruppe von vier natürlichen Narren in einem von zwei Mauleseln gezogenen Wagen. Nr. 29 geschnitten von Taberith am 5. Juni 1517.

354 u. 355. 31 u. 32) (Nr. 31 u. 32 des Werkes) Maskenzug. Nr. 31 geschnitten von Jan de Bonn am 12. Juni 1517, Nr. 32 von Taberith am 31. December 1517.

356—363. 33—40) (Nr. 33—40 des Werkes) Fechterei.

33) Fünf Männer mit Dreschflegeln. Geschnitten von Cornelius Liefrink am 13. December 1516.

34) Fünf Männer mit kurzen Stangen. Geschnitten am 3. Januar 1517. Trägt das Monogramm H B.

35) Fünf Männer mit Lanzen. Geschnitten von Jan de Bonn am 5. Januar 1517. Trägt das Monogramm H B.

36) Fünf Männer mit Hellebarden. Geschnitten von Wilhelm Liefrink im Januar 1517.

37) Fünf Männer mit gezogenem Degen. Geschnitten von Jost de Negker am 11. Februar 1517. Trägt das Monogramm H B.

38) Fünf Männer mit Schild und Schwert. Geschnitten von Cornelius Liefrink im Mai 1517. Trägt das Monogramm H B.

39) Fünf Männer mit Schild und ungarischer Keule. Geschnitten von Jan de Bonn am 8. Mai 1517. Trägt das Monogramm H B.

40) Fünf Männer mit Schwertern in der Scheide. Geschnitten 1517. Trägt das Monogramm H B.

364—366. 41—43) (Nr. 41—43 des Werkes) Turnier.

41) Ein Ritter in vollständiger Rüstung auf gepanzertem Pferde. Geschnitten im Juni 1517. Trägt das Monogramm H B.

42) Fünf Turnierer zu Fuss. Geschnitten von Jost de Negker am 7. Juli 1517.

43) Fünf Turnierer zu Ross. Geschnitten von Wilhelm Liefrink am 23. August 1517.

367—371. 44—48) (Nr. 44—48 des Werkes) Gestech.

44) Ein Gestechmeister auf einem von einer schweren Decke vollständig verhüllten Pferde. Geschnitten von Taberith am 21. September 1517.

45) Welsch Gestech.

46) Deutsch Gestech. Geschnitten von Cornelius Liefrink am 29. Aug. 1517.

47) Hohenzeuggestech. Geschnitten von Jost de Negker am 16. Sept. 1517.

48) Gestech in Peinharnisch. Geschnitten 1517. Trägt das Monogr. H B.

372—379. 49—56) (Nr. 49—56 des Werkes) Rennen.

49) Welsch Rennen. Geschnitten von Taberith im October 1517.

50) Pundtrennen. Geschnitten von Jost de Negker am 3. April 1518.

51) Geschifft Rennen. Geschnitten 1518. Trägt das Monogramm H B.

52) Helmrennen. Geschnitten von Taberith am 7. Januar 1518.

53) Scheibenrennen. Geschnitten von Taberith.

54) Schildrennen. Geschnitten von Jan de Bonn 1518.

55) Pfannenrennen. Geschnitten von Wilhelm Liefrink. Trägt das Monogramm H B.

56) Feldrennen. Geschnitten von Wilhelm Liefrink am 8. Mai 1518. Trägt das Monogramm H B.

380—383. 57—60) (Nr. 111—114 des Werkes) Gefangene und Sieger.

57) u. 58) Zwei Gruppen von Gefangenen, von einer Kette umgeben und von Landsknechten geführt. Beide Blätter tragen das Monogramm HB und sind geschnitten von Wilhelm Liefrink und Wolfgang Resch.

59) u. 60) Zwei Gruppen von je 10 Männern, von denen jeder eine Nike mit einem Palmenzweig trägt. Beide Blätter tragen das Monogramm H B; Nr. 113 ist geschnitten von Jacob Rupp.

384—386. 61—63) (Nr. 123—125 des Werkes) Vertreter der Ritterschaft, neben ihren Pferden stehend und von einem Rittmeister geführt. Alle drei Blätter tragen das Monogramm H B. Nr. 124 ist geschnitten von Taberith am 12. Juni 1518, Nr. 125 von Alexius Lindt am 17. Mai 1518.

387—389. 64—66) (Nr. 129—131 des Werkes) Kalkuttische Leute, die Männer an den Hüften mit bunten Federn bedeckt, die Weiber nackt und mit Perlschnüren geschmückt, werden von einem auf einem Elephanten reitenden Manne geführt. Alle drei Blätter tragen das Monogramm H B, Nr. 129 ist geschnitten von Hans Taberith, Nr. 130 von Hans Frank, Nr. 131 von Jan Taberith.

1517—1518.

390—446. Etwa 57 Blätter zu der Holzschnittfolge der österreichischen Heiligen. Kaiser Maximilian beauftragte im Jahre 1516 den gelehrten Sebastian Brant in Strassburg, den Verfasser des Narrenschiffes, die Legenden der einzelnen mit dem Hause Habsburg verwandten Heiligen zusammenzustellen. Nach Brant's Angaben hatten verschiedene Künstler die 124 Tafeln des Werkes zu zeichnen, der Schnitt wurde in den Jahren 1517 und 1518 von der Augsburger Formschneiderschule ausgeführt. Und zwar haben sich daran acht Meister, Hans Frank, Hans Liefrink, Alexius Lindt, Jost de Negker, Wolfgang Resch, Hans Taberith, Wilhelm Taberith und Nicolaus Seemann, betheiligt, deren Namen nebst den Jahrzahlen 1517 und 1518 mit Tinte auf die Rückseite der Holzstöcke geschrieben sind. Wie viel Künstler die Zeichnungen lieferten, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Blatt 43 trägt das Monogramm Springinklee's, ihm gehören auch die Nummern 16, 22, 46, 57 u. 79 an. Unbezweifel-

bar ist ferner der Antheil Schäufelein's, dem sicher die Nummern 21, 47, 63, 64, 88 und 108 gehören. Von Burgkmair, dessen Monogramm nirgends angebracht ist, dürften etwa folgende 57 Blätter der Folge herrühren:

390. 1) (Nr. 1 des Werkes) Die hl. Adelheit, Kaiserin von Deutschland, an einer Strasse vor dem Crucifixus.

391. 2) (Nr. 2 des Werkes) Der hl. Adelard, Abt von Corbie in der Picardie, theilt vor einer Kirche an Krüppel Brod und Geld aus.

392. 3) (Nr. 3 des Werkes) Der hl. Emesbertus, Bischof von Cambray, steht im Bischofsornat in einer von Säulen getragenen Veranda.

393. 4) (Nr. 4 des Werkes) Die hl. Odilie, Aebtissin von Orp in Brabant, steht in einer Strasse vor einer Bahre.

394. 5) (Nr. 5 des Werkes) Die hl. Agnes, Aebtissin von St. Clara in Prag, steht mit Lamm und Rosenkranz im ummauerten Hofe ihres Klosters.

395. 6) (Nr. 6 des Werkes) Der hl. Albert, Bischof von Liège, sitzt in Cardinalstracht mit Palme und Schwert auf einem Sessel.

396. 7) (Nr. 7 des Werkes) Die hl. Wittwe Amelbergis steht mit einem Crucifix vor ihrer Kirche.

397. 8) (Nr. 8 des Werkes) Die hl. Jungfrau Amelberg sieht, indem sie vom Buche aufblickt, das durchstochene Herz und die durchstochenen Hände und Füsse des Heilandes.

398. 9) (Nr. 9 des Werkes) Dieselbe steht betend mit dem Rosenkranz vor dem Crucifixus.

399. 10) (Nr. 10 des Werkes) Der hl. Ansbert, Bischof von Rouen, in einem Buche lesend.

400. 11) (Nr. 11 des Werkes) Der hl. Arnolphus, Bischof von Metz, mit Fisch, Bischofsstab und Buch.

401. 12) (Nr. 12 des Werkes) Die hl. Ediltrude, Königin von Nordhumberland, steht in einer Kirche vor einem geöffneten Sarge.

402. 13) (Nr. 13 des Werkes) Die hl. Bathilde, Königin von Frankreich, sieht in einer Kirche die Madonna mit dem Kinde.

403. 14) (Nr. 15 des Werkes) Die hl. Begga, Schwester der hl. Gertrud, gründet ihre Abtei Andenne zwischen Namur und Huy.

404. 15) (Nr. 17 des Werkes) Die hl. Brigida steht mit dem Crucifix neben einem Ritter in einer Landschaft.

405. 16) (Nr. 19 des Werkes) Der hl. Chlodoaldus, Gründer von St. Cloud in Paris, liest zwei Gläubigen aus einem Buche vor.

406. 17) (Nr. 20 des Werkes) Chlodwig I., König von Frankreich, erhält in einer Landschaft von einem Engel das französische Banner mit den drei Lilien.

407. 18) (Nr. 23 des Werkes) Die hl. Kunigunde, Gemahlin des Kaisers Heinrich, beweist durch das Gottesurtheil ihre Unschuld.

408. 19) (Nr. 24 des Werkes) Der hl. Dagobert II. von Austrasien steht in seinem Schlosse, durch das man Ausblick in eine weite Landschaft hat.

409. 20) (Nr. 25 des Werkes) Das hl. Kind Deutelinus liegt im Bette, über ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes.

410. 21) (Nr. 26 des Werkes) Die hl. Dode von Metz betet in einer Kirche.

411. 22) (Nr. 31 des Werkes) St. Eduard der Bekenner tröstet einen Krüppel.

412. 23) (Nr. 33 des Werkes) St. Emmerich von Ungarn erblickt in den Wolken die Madonna mit dem Kinde.

413. 24) (Nr. 34 des Werkes) Die hl. Erentrude, Aebtissin von Nürnberg, sieht in einer Kirche ein flammendes Herz mit dem Crucifixus.

414. 25) (Nr. 35 des Werkes) Die hl. Ermelinde schreitet über Gefallene hinweg.

415. 26) (Nr. 38 des Werkes) Der hl. Ferreol, Bischof von Uzes, vor einer Kirche.

416. 27) (Nr. 40 des Werkes) Der Abt St. Fridolin lässt einen Todten auferstehen.

417. 28) (Nr. 41 des Werkes) St. Gebhard, Bischof von Constanz, sieht in den Wolken die Maria mit dem Kinde.

418. 29) (Nr. 45 des Werkes) Die hl. Gertrud, Aebtissin von Nivelle in Brabant, wird in ihrem Klosterhof von zwei Engeln gekrönt.

419. 30) (Nr. 48 des Werkes) Der hl. Grimoald steht mit einem Palmzweig in einer Kirche.

420. 31) (Nr. 49 des Werkes) Der hl. Gudula von Brabant wird von einem Teufel das Licht ausgeblasen, das sie auf den Altar weihen will.

421. 32) (Nr. 51 des Werkes) Der hl. Wilibaldus, Bischof von Eichstädt, lässt im Walde Bäume fällen.

422. 33) (Nr. 52 des Werkes) Die hl. Hedwig von Polen theilt in der Kirche Brod an Krüppel aus.

423. 34) (Nr. 55 des Werkes) Die hl. Hildegard, Gemahlin Karls d. Gr., theilt das Abendmahl aus.

424. 35) (Nr. 56 des Werkes) Der hl. Hubert, Bischof von Mastricht.

425. 36) (Nr. 62 des Werkes) Die hl. Irmine, Tochter Dagoberts II., stirbt und ihre Seele wird von Engeln in den Himmel getragen.

426. 37) (Nr. 65 des Werkes) Der hl. Landericus, Bischof von Paris, steht mit Bischofsstab und Buch vor seinem Kloster.

427. 38) (Nr. 66 des Werkes) Papst Leo IX. heilt einen Kranken.

428. 39) (Nr. 67 des Werkes) Der hl. Lienhard befreit Gefesselte.

429. 40) (Nr. 72 des Werkes) Die hl. Machtelberthis, Aebtissin von Maubeuge, wird, während sie in einem Buche liest, von einem Teufel geplagt.

430. 41) (Nr. 75 des Werkes) Der hl. Modericus sitzt im Bischofsornat in seiner Kirche.

431. 42) (Nr. 76 des Werkes) Die hl. Oda theilt an Krüppel Brod und Gewänder aus.

432. 43) (Nr. 77 des Werkes) Die hl. Odilie, Aebtissin von Hohenburg, sitzt mit der Bibel in einer Kirche.

433. 44) (Nr. 80 des Werkes) Bischof Otto von Freisingen in einem Buche lesend.

434. 45) (Nr. 82 des Werkes) Die hl. Pharaildis vor einer Kirche im Klosterhof.

435. 46) (Nr. 83 des Werkes) Plectrudis, Gemahlin Pipin's von Heristal, in einer Landschaft.

436. 47) (Nr. 86 des Werkes) Die hl. Reinelde sieht in der Kirche die Madonna mit dem todten Christus.

437. 48) (Nr. 87 des Werkes) St. Remy, Bischof von Rheims, auf der Kathedra sitzend.

438. 49) (Nr. 92 des Werkes) Rudolf von Rheinfelden, Gegenkaiser Heinrichs IV., mit Scepter und Fahne in einer Landschaft.

439. 50) (Nr. 96 des Werkes) St. Robert, Bischof von Worms, in Bischofsornat in einer Landschaft.

440. 51) (Nr. 98 des Werkes) Die hl. Sigilgarda badet einen Aussätzigen.

441. 52) (Nr. 106 » ») Der hl. Thomas von Canterbury wäscht einem Aussätzigen die Füsse.

442. 53) (Nr. 109 des Werkes) Der hl. Ulrich, Bischof von Augsburg, steht mit Bischofsstab und Fisch vor dem Boten des Herzogs Wilhelm von Bayern.

443. 54) (Nr. 111 des Werkes) Der hl. Wenceslaus, Herzog von Böhmen, lässt Kinder taufen.

444. 55) (Nr. 113 des Werkes) Die hl. Veronica heilt einen Aussätzigen.

445. 56) (Nr. 114 » ») Die hl. Ursula steht mit zwei Pfeilen in einer Landschaft vor ihrer Königsburg.

446. 57) (Nr. 118 des Werkes) Der hl. Wolfgang, Bischof von Regensburg, steht mit Bischofsstab und Beil in einer Landschaft.

Zu den Werken, welche im Auftrage des Kaisers Maximilian entstanden, kommen ferner noch:

Zeichnungen.

447—470. 24 Blätter im Turnierbuch des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen. Nur die letzte Abtheilung des Werkes, welche das Turnier darstellt, das bei der Vermählung des Grafen Montfort mit Katharina Fuggerin 1553 in Augsburg stattfand, wurde von Hans Burgkmair dem Jüngern selbständig ausgeführt. Den Blättern zum ersten und zweiten Theile liegen Zeichnungen des alten Burgkmair zu Grunde, welche die verschiedenen Bewaffnungsarten beim Turnier, sowie mehrere Turniere, welche unter Kaiser Maximilian gehalten wurden, vorführen:

447. 1) Der oberste Turniermeister Kaiser Maximilians.
448. 2) Beim Turnier zu Fuss trägt man Spiesse und Schwerter.
449. 3) Beim Feldturnier trägt man Stangen und Schwerter.
450. 4) Wolfgang von Bolheim, Kaiserl. Gestechmeister.
451. 5) Bewaffnung zum scharfen Rennen.
452. 6) » » bunten Rennen.
453. 7) » » Pfannen-Rennen.
454. 8) » » Rennen mit blossem Haupt.
455. 9) » » Geschifft Scheiben-Rennen.
456. 10) » » Geschifft Tartschen-Rennen.
457. 11) » » Feld-Rennen.
458. 12) » » Welsch-Rennen.

459. 13) Bewaffnung zum Welschen-Gestech im Jahre 1511.
460. 14) » » Gestech im Harnisch.
461. 15) » » gewöhnlichen deutschen Stechen.
462. 16) » » Stechen auf verschlossenem Sattel.
463. 17) Turnier zu Augsburg im Jahre 1436.
464. 18) » » Heidelberg im Jahre 1482.
465. 19) Turnier König Maximilians und Friedrichs von Sachsen zu Innsbruck 1497.
466. 20) Turnier König Maximilians und Sigmunds von Wölschberg zu Innsbruck 1497.
467. 21) Turnier König Maximilians mit Herzog Johann von Sachsen zu Innsbruck 1498.
468. 22) Turnier König Maximilians mit Graf Hans von Montfort zu Innsbruck 1498.
469. 23) Turnier König Maximilians mit Pfalzgraf Friedrich zu Augsburg 1511.
470. 24) Turnier zwischen dem »Herrn von der Weitmühle« und Graf Hugo von Montfort zu Augsburg 1511.

Die Handschrift, welche 49 Blätter in Folio umfasst, existirt in zwei Exemplaren, von denen das eine im Fürstl. Hohenzollern'schen Museum in Sigmaringen, das andere im Kupferstichcabinet zu München bewahrt wird. Sie ist von J. v. Hefner-Alteneck in farbigen Nachbildungen (Frankfurt, Schmerber, 1853) herausgegeben.

Ihrem Stil nach gehören in dieselbe Zeit:

471—477. Sieben runde Federzeichnungen im Königl. Kupferstichcabinet in München.
471. 1) Episode aus Maximilians I. Krieg gegen Venedig.
472. 2) Episode aus Maximilians I. Schweizerkämpfen.
473. 3) Uebergabe einer flandrischen Stadt an Maximilian I.
474. 4) Die Bärenjagd.
475. 5) Die Wildschweinjagd.
476. 6) Die Hirschjagd.
477. 7) Die Reiherjagd.

Alle sieben Medaillons sind publicirt in Hirth's Kulturgeschichtl. Bilderbuch I. Nr. 80—86.

1518. Gemälde.

478. Johannes der Evangelist sitzt unter drei Palmen in reicher Vegetation auf Patmos im Begriffe, das Buch der Offenbarungen zu schreiben, und blickt empor zu der ihm in den Wolken erscheinenden Himmelskönigin. Bezeichnet auf einer Schriftrolle unter seinen Papieren: Johann Burgkmair Pingebat DMXVIII. — Holz, h. 1,50, br. 1,25 m. München, Pinakothek Nr. 222.

479. Der hl. Johannes der Täufer. Ganze Figur nach rechts in einer Halle vor einem Pfeiler stehend. Bez. links oben: 1518. — Holz, h. 1,45, br. 0,45 m. Münchener Galerie Nr. 226.

480. Der hl. Johannes Evangelista in ganzer Figur nach links. Seitenstück zu Nr. 226. — Holz, h. 1,45, br. 0,45. Münchener Galerie Nr. 227.

481. Undatirt, aber um dieselbe Zeit entstanden: Der hl. Liborius und der hl. Eustachius in ganzer Figur stehend nach rechts. Zu den Füssen des ersteren ein Pestkranker. Unter gothischem Maasswerk auf Goldgrund. — Rückseite: In einer Nische von rothem Marmor St. Rochus, stehend nach rechts gewendet, dem ein Engel die Fusswunde pflegt. — Holz und Goldgrund, h. 1,15, br. 0,56 m. München Nr. 221.

Holzschnitte.

482. Die Jungfrau mit dem Christkind in den Armen. Oben links das Monogramm und das Jahr 1518. B. Nr. 8.

483. Titelblatt zu: Marsilius Ficinus, Tractatus singularis de epidemiae morbo. Augsburg, Grimm und Wirsung, 1518. Ein Kranker sitzt auf einem Sessel, links von ihm sieht man zwei Frauen, ihm zur Seite den Arzt, ein Mann in langem Talar kommt in Beileid ausdrückender Stellung auf ihn zu.

484. Titelblatt zu: Von wann und umb welcher ursachen willen das loblich ritterspiel des Turniers erdacht und zum ersten geübt worden ist. Grimm und Wirsung, 1518. (h. 122, br. 112 mm.) Zwei vom Kopf bis zur Zehe gewappnete, auf geharnischten Pferden sitzende Ritter dringen mit dem Schwerte auf einander ein, im Hintergrunde steht der Unparteiische, rechts und links die Secundanten. Oben und unten ist ein Wappen angebracht.

1519. Gemälde.

485. Altarwerk aus dem Katharinenkloster. Das Mittelbild zeigt vor einem landschaftlichen Hintergrunde, der von schimmernden Schneebergen abgeschlossen wird, Christus am Kreuz, am Fusse des Kreuzes Maria Magdalena, zu den Seiten die Madonna und Johannes. Auf den Vorderseiten der beiden Flügelbilder sieht man den guten und den bösen Schächer am Kreuz, sowie die hl. Martha und den hl. Lazarus, die zu Christus emporblicken, auf den Rückseiten Kaiser Heinrich und den hl. Georg in einer Renaissancehalle. Am Fusse des Kreuzes die Inschrift: Joannes Burgkmair Pictor Augustanus Pingebat MDXVIIII. Ebenso befindet sich die Jahrzahl 1519 oben am Rande des abschliessenden Bogens der Aussenflügel. Augsburger Galerie Nr. 44, 45, 46, 52 u. 53.

Holzschnitte.

486. Bathseba im Bade, B. 5. Das Monogramm H. B. rechts unten, das Jahr 1519 rechts oben. In gleicher Grösse und wohl in demselben Jahre entstanden:

487. Salomon, ein Götzenbild anbetend. B. 4. Rechts in der Mitte das Monogramm H. B.

488. Delila dem Simson die Haare abschneidend. B. 6. Der Vorgang spielt sich in einem von einer festen Mauer umgebenen Garten ab. Samson, eine gewaltige Hünengestalt, sitzt auf dem Boden, das Haupt auf den Schooss der Delila auflegend. Rechts ein Mann, links eine Flasche, Teller und Glas. Rechts unten die Buchstaben H. B.

489—494. Die drei guten Männer und Frauen der Christen, Juden und Heiden. Folge von sechs Blättern. Bartsch Nr. 64—69. Unter jeder Figur ist ein Wappen angebracht, die Männer sind sämmtlich in Ritterrüstung.

489. 1) Die drei guten Christen: Carl d. Gr., Gottfried v. Burgund, König Artus. Monogramm unten rechts.

490. 2) Die drei guten Christinnen: S. Helena, S. Brigita, S. Elisabeth. Monogramm links unten.

491. 3) Die drei guten Juden: Josua, David, Judas Macabäus. Monogramm rechts unten.

492. 4) Die drei guten Jüdinnen: Esther, Judith, Rahel. Monogramm unten links.

493. 5) Die drei guten Heiden: Hector, Alexander d. Gr., Jul. Cäsar. Monogramm unten rechts.

494. 6) Die drei guten Heidinnen: Lucretia, Veturia, Virginia. In der Mitte unten H. B. 1519.

495) Gedenkblatt auf Kaiser Maximilian. Der Kaiser die Messe hörend. Das Innere einer geräumigen Kirche. Im Hintergrunde der Altar, vor dem die Messe gelesen wird, links Maximilian, welcher die Messe hört. Weiter vorn links zwei Organisten an der Orgel, rechts die Sänger. Ganz vorn ein zuschauender Mann und zwei Hunde. Geschnitten von Anthony, Formschneider zu Frankfurt. Passavant Nr. 99, Abbildung in Hirth's K. B. I. 46.

496—498. Gedenkblatt auf Kaiser Maximilian; genau beschrieben von Passavant 100. Drei Blätter:

496. 1) Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.

497. 2) Maximilian, von Krankheit gebeugt, sitzt in der Nähe seines Bettes auf dem Throne und lässt sich aus seiner Genealogie vorlesen, während fünf Höflinge ringsum stehen.

498. 3) Der Kaiser liegt in goldverziertem Todtengewand im Sarge, während ringsum Mönche Chorgesänge anstimmen.

499. Titelblatt zu: Liber theoreticae nec non practicae Alsaharavii in prisco Arabum conventu facile principis qui vulgo Acararius dicitur. Augsburg, Grimm und Wirsing, 1519. (h. 120, br. 145 mm). Sechs Aerzte sitzen an einem Tische und disputiren, rechts unten auf der Seitenlehne eines Sessels steht das Monogramm.

1520.

500. Die Ulrichsschlacht. Passav. 109. Wirres Gedränge von Fahnen, niedergestürzten Pferden und kämpfenden Rittern. Der Kaiser wird von einem Bischof in den Kampf begleitet, dem ein Engel ein Kreuz bringt. Links unten die Jahrzahl 1520.

501—523. 23 Blätter zu: »Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden menschen.« Augsburg, Grimm und Wirsung, 1520.

501. 1) Titelbild (h. 145, br. 93 mm). Die beiden Liebenden Calixtus und Melibea sitzen im Gespräch im Garten. Oben in der Thür steht wachend Melibea's Magd, unten rechts sitzen die beiden Diener des Calixtus. Die Textholzschnitte h. 70, br. 100 mm.

502. 2) Calixtus lernt, als ihm sein Falke entflogen, im Garten des Pleberius die Melibea kennen.

503. 3) Er vertraut zu Hause seinem Diener Sempronius seine Liebe zu Melibea an.

504. 4) Er macht einer alten Kupplerin, um durch diese die Melibea zu gewinnen, ein Geldgeschenk, während der Diener Sempronius, an die Mauerbrüstung gelehnt, neidisch zusieht.

505. 5) Er lässt sich das Pferd satteln, um an den Fenstern der Geliebten vorüber zu reiten.

506. 6) Die Kupplerin sucht Melibea zu einer Zusammenkunft mit Calixt zu bewegen.

507. 7) Sie erzählt dem Calixtus, dass auch Melibea in Liebe zu ihm entbrannt sei.

508. 8) Melibea lässt die Kupplerin durch ihre Magd zu sich rufen.

509. 9) Sie spricht in ihrem Zimmer mit der Kupplerin.

510. 10) Sie fällt, da sie ihre Liebe bezwingen möchte und doch zu schwach dazu ist, ohnmächtig zu Boden.

511. 11) Die Kupplerin erzählt dem Calixtus ihren glücklichen Erfolg und erhält von diesem eine goldene Kette.

512. 12) Calixtus verabredet um Mitternacht ein Stelldichein mit Melibea.

513. 13) Die Diener des Calixtus erschlagen die Kupplerin, von der sie vergeblich die ihr von Calixtus geschenkte Kette gefordert hatten.

514. 14) Die beiden Diener des Calixtus werden wegen ihrer Mordthat enthauptet.

515. 15) Die beiden Liebenden kommen zum erstenmale Nachts im Garten zusammen.

516. 16) Die Mägde der Kupplerin, die in die Diener des Calixtus verliebt waren, bereden einen Centurio, den Calixt zu tödten.

517. 17) Melibea soll von ihren Eltern verheirathet werden.

518. 18) Der neue Diener des Calixtus verräth der Magd der Kupplerin, wann sein Herr mit Melibea zusammentreffen werde.

519. 19) Die Mägde der Kupplerin benachrichtigen den Centurio, dass er in der folgenden Nacht den Anschlag auf Calixtus ausführen könne.

520. 20) Calixtus will fliehen, fällt aber zur Mauer herab und stirbt.

521. 21) Melibea stürzt sich von einem Thurme herab.

522. 22) Der Vater meldet der Mutter den Tod der Tochter.

523. 23) Das zerschellt auf der Strasse liegende Mädchen wird von der Mutter aufgehoben.

Um 1520

entstanden im Auftrage der Grimm und Wirsung'schen Officin noch folgende Blätter:

524—546) Burgkmair's Kinderalphabet, 23 Blätter, genau beschrieben von Passavant Nr. 130. Später besonders in Steiner'schen Drucken, Boner's Xenophon, Jovian's Chronik, Schwarzenberg's Cicero und Avila's Regiment

verwendet. Einzelne Abbildungen in Weigel's Holzschnitten berühmter Meister, Heft 16, und in Butsch's Bücherornamentik der Renaissance.

547—804. 258 Blätter zu einer von Grimm und Wirsung 1520 vorbereiteten, aber erst von Heinrich Steiner in Augsburg 1531 vollendeten Ausgabe von Petrarka's »Arznei beider Gluck, des guten und widerwertigen«.

1) Titel: Glücksrad.
Einleitung.
2) Arznei für Glück und Unglück.
3) Petrarka, das Buch verfassend.
4) Die Ungerechtigkeit des Glücks.

Im ersten Buch wird nachgewiesen, dass Alles, was man im gewöhnlichen Leben für ein Glück hält, in Wirklichkeit wenig werth ist, nämlich:

5) Jugend,
6) Schönheit,
7) Gesundheit,
8) Wiedergenesung,
9) Stärke,
10) Behendigkeit,
11) Verstand,
12) Starkes Gedächtniss,
13) Beredsamkeit,
14) Tugend,
15) Ruf der Tugendhaftigkeit,
16) Weisheit,
17) Frommer Lebenswandel,
18) Freiheit,
19) Mächtiges Vaterland,
20) Adeliger Ursprung,
21) Reichthum,
22) Gutes Essen,
23) Die Freuden des Wirthshauses,
24) Schöne Kleidung,
25) Müssiggang,
26) Schöner Geruch,
27) Gesang,
28) Tanz,
29) Ballspiel,
30) Brettspiel,
31) Würfelspiel,
32) Carnevalskurzweil,
33) Ringkämpfe und Wettlauf,
34) Thierkämpfe,
35) Schnelle Pferde,
36) Hasenjagd und Falkenbeize,
37) Grosses Hausgesinde,
38) Ein herrlicher Palast,
39) Ein festes Schloss,
40) Schönes Hausgeräthe,
41) Perlen und edles Gestein,
42) Prächtiges Trinkgeschirr,
43) Schöne Petschafte und Siegel,
44) Gemälde,
45) Geschnitzte Statuen,
46) Eherne Gefässe,
47) Eine reiche Bibliothek,
48) Dichtung und Schriftstellerei,
49) Magistratswürden,
50) Titel,
51) Hohe Aemter,
52) Ritterschaft,
53) Freundschaft der Könige,
54) Eine grosse Zahl von Freunden,
55) Unbekannte Wohlthäter,
56) Ein getreuer Freund,
57) Grosser Reichthum,
58) Die Auffindung einer Goldgrube,
59) Die Auffindung eines Schatzes,
60) Wucherischer Gewinn,
61) Ein fruchtbarer Acker,
62) Ein Gemüsegarten,
63) Eine Viehheerde,
64) Elephanten und Kameele,
65) Affen und andere vierfüssige Thiere,
66) Pfauen, Hühner und Hennen,
67) Weiher und Teiche,
68) Singvögel,
69) Die Ehe,
70) Ein hübsches Weib,
71) Eine schöne Maitresse,
72) Geburt eines Kindes,
73) Ein zierliches Kind,
74) Ein schönes Kind,
75) Ein starker Sohn,

76) Eine keusche Tochter,
77) Ein guter Schwiegersohn,
78) Eine zweite Verheirathung,
79) Verheirathung der Kinder,
80) Enkel,
81) Adoptivkinder und Stiefsöhne,
82) Ein guter Lehrer,
83) Ein vornehmer Schüler,
84) Ein vornehmer Vater,
85) Eine liebe Mutter,
86) Ein frommer Bruder oder eine schöne Schwester,
87) Ein guter Herr,
88) Schönes Wetter,
89) Eine glückliche Schifffahrt,
90) Glückliche Landung eines Schiffes,
91) Erlösung aus dem Kerker,
92) Grosser Verstand,
93) Macht und Gewalt,
94) Ehre und Ruhm,
95) Wohlthätigkeit,
96) Liebe des Volks,
97) Eine Tyrannis,
98) Ein Königreich und Kaiserthron,
99) Ein bewaffnetes Heer,
100) Eine Flotte,
101) Kriegsgeräthe,
102) Ein gesammelter Schatz,
103) Ausgeführte Rache,
104) Hoffnung den Gegner zu überwinden,
105) Ein Sieg,
106) Tod des Feindes,
107) Hoffnung des Friedens,
108) Frieden,
109) Papstthum,
110) Seligkeit,
111) Schwangerschaft des Weibes,
112) Erwartung des Erbes,
113) Alchymie,
114) Kunst der Wahrsagung,
115) Eine gute Nachricht,
116) Hoffnung für die Zukunft des Sohnes,
117) Erwartung besserer Zeit,
118) Erhoffte Ankunft des Fürsten,
119) Hoffnung auf einen guten Leumund nach dem Tode,
120) Hoffnung auf einen schönen Bau,
121) Ruhm, den man erhofft aus vornehmem Umgang,
122) Die Hoffnung überhaupt,
123) Erhoffter Friede des Gemüthes,
124) Hoffnung des ewigen Lebens.

125. Titel zum zweiten Buche: Glücksrad.

126 u. 127. In der Einleitung zum zweiten Buche: Zwei grosse Landschaften, gefüllt mit allerlei Thieren, die man gewöhnlich für den Menschen nützlich hält, die aber in Wahrheit demselben schaden.

Im zweiten Buche wird nachgewiesen, dass Alles, was man im gewöhnlichen Leben für ein Unglück hält, in Wirklichkeit auch seine guten Seiten hat, nämlich:

128) Hässlichkeit des Leibes,
129) Schwachheit des Leibes,
130) Krankheit,
131) Ein wenig angesehenes Vaterland,
132) Schlechte Herkunft,
133) Unbekannte Herkunft,
134) Dienstbarkeit,
135) Armuth,
136) Erlittener Schaden,
137) Wenig Nahrung,
138) Arme Geburt,
139) Schwere Kinderbürde,
140) Verlorenes Geld,
141) Bürgschaft,
142) Zeitverlust,
143) Verlust im Würfelspiel,
144) Verlust der Braut,
145) Tod der Hausfrau,
146) Ein zänkisches Weib,
147) Entführung der Frau,
148) Eine unkeusche Hausfrau,
149) Eine unfruchtbare Hausfrau,

150) Eine unkeusche Tochter,
151) Unehrenhaftigkeit eines Freundes,
152) Verdacht, unehrenhaft zu sein,
153) Scham, fälschlich gelobt zu sein,
154) Ein ungetreuer Freund,
155) Undankbarkeit,
156) Ein böser Knecht,
157) Ein flüchtiger Knecht,
158) Ein lästiger Nachbar,
159) Feindschaft,
160) Unfähigkeit, sich an einem Feind zu rächen,
161) Volkshass,
162) Neid,
163) Verachtung,
164) Langsames Erfüllen einer Zusage,
165) Abschlagung erhoffter Ehren,
166) Ein ungerechter Herr,
167) Ein ungeschickter Lehrer,
168) Ein ungelehriger Schüler,
169) Eine Stiefmutter,
170) Härte des Vaters,
171) Ein ungehorsamer Sohn,
172) Zwietracht der Brüder,
173) Verlust des Vaters,
174) Verlust der Mutter,
175) Verlust des Sohnes,
176) Tod eines unmündigen Kindes,
177) Ein uneheliches Kind,
178) Verlust des Bruders,
179) Der Tod eines Freundes,
180) Abwesenheit des Freundes,
181) Schiffbruch,
182) Brand,
183) Verlust im Geschäft,
184) Ein mühsamer Weg,
185) Ein unfruchtbares Jahr,
186) Ein böser Hofmeister,
187) Diebstahl,
188) Räuberei,
189) Betrug,
190) Eine enge Wohnung,
191) Gefangenschaft,
192) Folter,
193) Ungerechte Verurtheilung,
194) Elend,
195) Belagerung des Vaterlandes,
196) Zerstörung der Vaterstadt,
197) Kriegsverlust,
198) Ein thörichter Amtmann,
199) Ein unvorsichtiger Feldhauptmann,
200) Eine unglückliche Schlacht,
201) Bürgerkrieg,
202) Zweifelnder Glaube,
203) Zweifelnder Verstand,
204) Eine empfangene Wunde,
205) Ein kinderloser König,
206) Ein verlorenes Königreich,
207) Verrätherei,
208) Eine verlorene Tyrannis,
209) Verlorene Schlösser,
210) Alter,
211) Podagra,
212) Krätze,
213) Schlaflosigkeit,
214) Unruhige Träume,
215) Unbekannter Name,
216) Die bösen Sitten der Menschen,
217) Schlechtes Wetter,
218) Erdbeben,
219) Pest,
220) Traurigkeit des Gemüths,
221) Zahnschmerzen,
222) Krankheit der Schienbeine,
223) Blindheit,
224) Taubheit,
225) Lebensüberdruss,
226) Fettsucht,
227) Schlechtes Gedächtniss,
228) Stottern,
229) Verlust der Sprache,
230) Mangel an Tugend,
231) Geiz,
232) Neid,
233) Zorn,
234) Gefrässigkeit,
235) Trägheit,
236) Unkeuschheit,
237) Hoffart,

238) Fieber.
239) Krankheit der Lenden,
240) Schwäche des ganzen Leibes,
241) Wahnsinn,
242) Tod durch Gift,
243) Todesfurcht,
244) Selbstmord,
245) Tod,
246) Zu früher Tod,
247) Gewaltsamer Tod,
248) Unehrenhafter Tod,
249) Schneller Tod,
250) Krankwerden ausserhalb des Vaterlandes,
251) Sterben ausserhalb des Vaterlandes,
252) In Sünden sterben,
253) Die Sorge des Sterbenden um die Zukunft seiner Kinder,
254) Die Sorge des Sterbenden um die Zukunft seines Weibes,
255) Die Sorge des Sterbenden um die Zukunft seines Vaterlandes,
256) Die Sorge des Sterbenden um seinen Nachruhm,
257) Kinderlos zu sterben,
258) Die Furcht des Sterbenden, nicht begraben zu werden.

Der grösste Theil der Illustrationen zum Petrarca wurde bereits 1531 in der von Heinrich Steiner gedruckten Ausgabe von »Cicero's Officien deutsch von Johann Schwarzenberg« veröffentlicht. Ob auch die in diesem Buche befindlichen neuen Holzschnitte Burgkmair angehören, ist unsicher. Sie sind theilweise so roh, dass man sie jedenfalls nicht mit Sicherheit unter die Werke des Meisters aufnehmen kann. Ausser im Cicero kommen Wiederholungen einzelner Blätter aus dem Petrarca noch in folgenden Steiner'schen Publicationen vor:

1) Pauli, Johann, Schimpf und Ernst. Augsburg, Steiner 1526.
2) Flavius Vegetius Renatus, 4 Bücher der Ritterschaft. Steiner 1529.
3) Herodian. Augsburg, Steiner 1531.
4) Justin, Wahrhaftige Historien. Augsburg, Steiner 1531.
5) Vogther, Bartholomaeus, Arzneibüchlein 1531.
6) Busteter, Hans, Bericht, wie sich die Obrigkeit im Kriegsläufen verhalten soll, 1532.
7) Marinus Barletius, Thaten des Scanderbeg 1533.
8) Thukydides 1533.
9) Schwarzenberg, Büchlein wider das Zutrinken 1534.
10) Pauli, Schimpf und Ernst 1534.
11) Schwarzenberg, Memorial der Tugend 1534.
12) Tragödie von Calixt und Melibea 1534.
13) Flavius Vegetius Renatus, Bücher der Ritterschaft 1534.
14) Dictys Cretensis, Histori vom trojanischen Krieg 1536.
15) Weil, Nicolaus von, Translationen 1536.
16) Polydorus Virgilius, von der Erfindung der Ding 1537.
17) Xenophon, deutsch von Boner 1540.
18) Petrarca, De rebus memorandis, deutsch von Vigilius 1541.
19) Boccaccio, Römische Geschichte, deutsch von Bruno 1542.
20) Platina, Von der Wollust des Leibs in Essen und Trinken 1542.
21) Demosthenes, deutsch von Boner 1543.
22) Bracellus und Jovianus, Chronik von Spanien 1543.

23) Vives, Ludovico, Von gebührlichem Thun und Lassen eines Ehemannes, deutsch von Bruno 1544.

24) Vives, Ludovico, Unterweisung einer christlichen Frauen 1544.

25) Boccaccio, Fürnehmste Historien und Exempel von widerwärtigem Glück grossmächtiger Kaiser 1545.

26) Colloquia Erasmi 1545.

1522.

805—809. Fünf Blätter zu »büchlein des hochberümpten Marci Tullii Ciceronis von dem Alter, durch herr Johann Neuber, Caplan zu Schwarzenberg aus dem Latein in Teutsch gebracht«. Augsburg, Grimm u. Wirsung 1522.

805. 1) Scipio, Laelius und Marcus Cato sitzen auf Sesseln disputirend in einem Zimmer. Darüber:

Vil nachteyls uns dits büchlein sagt,
Die mancher narr vom alter klagt.
Doch weyt von aller weysen muth,
Den erbers alter kumpft zu gut.

806. 2) Ein Greis sitzt in einem Lehnsessel, zu beiden Seiten stehen junge Männer.

Den alten volget als man spricht,
Das er zu handlen wird vernicht.

807. 3) Junge Männer üben sich im Ringkampf, ein Greis sitzt in einem Sessel und sieht zu:

Das Alter schwache glider macht,
Darum sein zukunft wird veracht.

808. 4) Jünglinge unterhalten sich mit jungen Frauen, unter ihnen steht ein kahlköpfiger Greis mit langem weissen Bart, der zu ihnen sagt:

Kein lust dem Alter wohnet bei,
Drum acht ich, dass es grausam sei.

809. 5) Ein gebückter Greis sitzt auf einem Sessel in einem Zimmer, in dem ein kostbarer geöffneter Sarg steht:

Nit weyt dem alten ist der tod
Wart stettigs diser letzten not.

810. Titelblatt zu: Haug Marschalk, Spiegel der Blinden. Augsb. 1522. Ein in der Mitte befindlicher kreisförmiger Schild, in dem der Namenszug Jesu sichtbar ist, wird oben und unten von zwei Männern gehalten, während ein fünfter bärtiger Greis ihn auf dem Nacken trägt. Den beiden oben befindlichen Männern, links einem Cardinal, rechts einem Könige, sind die Augen verbunden, den unten befindlichen nicht (h. 130, br. 118 mm).

Wiederholt 1525 in dem ohne Ortsangabe erschienenen Buche: »Von Milterung der Fürsten gegen den aufrührerischen Bauren von Johann Brentz Ecclesiasten zu Schwebischen Hall.«

811. Titelblatt zu: Luther, Sermon von dem hl. Kreuz. Augsb. 1522. Links oben unter dem rechten Arme des Heilandes ist in den Wolken das Brustbild der Maria, gegenüber das des Moses sichtbar. Links und rechts unter dem Fusse des Kreuzes steht H B und oben in gothischer Schrift: Exaltatio crucis.

812—832. 21 Blätter zum: Neuen Testament, deutsch von Luther. Augsb., S. Othmar 1523. Burgkmair'sche Apokalypse.

812. 1) Johannes sieht den Mann zwischen den sieben Leuchtern.

813. 2) Gottvater sitzt, von den 24 Aeltesten umgeben, auf dem Wolkenthrone.

814. 3) Die vier apokalyptischen Reiter stürmen auf dem Wolkenpfad im Bogen der Erde zu.

815. 4) Die Engel werfen den Märtyrern weisse Gewänder über.

816. 5) Die Erde beginnt zu beben und die Menschen verbergen sich in Klüfte.

817. 6) Die Frommen werden vom Engel mit Kreuzen bezeichnet.

818. 7) Die sieben Engel lassen, nachdem sie von Gott Posaunen und Rauchwerk erhalten haben, ihre Instrumente ertönen und schütten das mit Hagel und Blut vermischte Feuer auf die Erde herab.

819. 8) Der Stern Wehrmuth fällt auf die Erde herab, die Heuschreckenplage beginnt, die Gestirne werden verfinstert.

820. 9) Die Gepanzerten auf den Löwenpferden stürmen der Erde zu, das Drittheil der Menschen wird zerschlagen.

821. 10) Der grosse Engel mit Wolkenleib und Säulenfüssen überreicht dem Johannes das Buch der Offenbarung.

822. 11) Im Vordergrund erhebt sich das Ungethüm gegen die beiden Propheten, während im Hintergrund Johannes den Tempel vermisst.

823. 12) Der Drache belauert das in Geburtswehen befindliche Weib, das Kind wird entrückt und vor dem Throne Gottes niedergelegt.

824. 13) Der aus dem Meere aufgestiegene Pardel thut Wunder und wird von den Menschen angebetet.

825. 14) Die Stadt Babylon wird zertrümmert.

826. 15) Aehren und Weinreben werden auf der Erde abgeschnitten.

827. 16) Die sieben Plagen werden auf die Erde ausgegossen.

828. 17) Die grosse Hure Babylon bietet den Völkern den Taumelkelch.

829. 18) Der Mühlstein wird auf die Erde geworfen.

830. 19) Die Vögel werden vom Engel zusammengerufen.

831. 20) Der Teufel wird auf tausend Jahre in den Abgrund gestossen.

832. 21) Johannes bestrachtet vom Berge herab das Neue Jerusalem.

833—834. Zwei Wappen zu: Des loblichen Fürstenthums Steyr Erbhuldigung in dem 1520sten Jahr beschehen, Augsburg 1523.

1524.

835. Christus auf dem Oelberg. B. 17. Er betet auf den Knieen und ist nach links gewendet. Die drei Jünger schlafen vor ihm auf der Erde. Im Hintergrunde rechts Judas an der Spitze der Kriegsknechte. Unten rechts H B. Darunter: »O her Jesu christe — — deinem gottlichen willen. A.« In der Mitte auf einer Cartouche das Jahr 1524. Grosses, aus vier Holzstöcken zusammengesetztes Blatt von mässiger Zeichnung und schlechtem Schnitt. Bartsch Nr. 19.

(Die in der Münchener Pinakothek bewahrten Brustbilder des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern und seiner Gemahlin Maria Jacobäa von Baden aus dem Jahre 1526 sind kaum von Burgkmair.)

Gleich gross wie das Blatt Nr. 835 und zu diesem gehörig sind die folgenden drei Blätter:

1527.

836. Die Kreuztragung. P. 83. Die zwei Kriegsknechte eröffnen den Zug. Rechts im Vordergrund hält Veronica das Schweisstuch; links ein Kind, das die Nägel und ein Gefäss mit Essig trägt; eine Menge Volkes folgt. Unten steht: »O Herr Jesu Christe, ich ermane dich des gangs und ausfürens, do du dz schwar creutz etc.« und die Jahrzahl 1527. Acht vereinigte Blätter, ganz ebenso behandelt und gleich gross wie B. 17 u. 19. Albertina.

837. Christus am Kreuz zwischen den Schächern. In der Mitte unten Maria Magdalena, die den Stamm des Kreuzes umfasst hat, links Johannes und die ohnmächtig hingesunkene Madonna, die von Maria und Martha gehalten wird, rechts Pilatus mit drei Kriegsknechten. Ein Engel trägt die Seele des guten Schächers, ein Teufel die des bösen hinweg, im Hintergrunde die Kuppelbauten und Thürme Jerusalems. Unterschrieben: »Herr Jesu Christe, der du umb die IX stund am Krewtz hangend mit grosser stymm deim Vater den geist bevolhen Und nach langer verspottung der Juden, unschuldigs leiden und wunderzeichen ains bittern tods gestorben bist, mit aim sper durchstochen Und ain Sinn gots bewegt Ich bit dich lass dir mein geist in der stund meins tods bevolhen sein.« Unten H B, auf einer Cartouche zwischen der Inschrift MDXXVII. Grosses Blatt aus acht Holzstöcken; gute Zeichnung, aber grober Schnitt.

Gleich gross und wohl dazu gehörig:

838) Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniss. Das Paradies, reich besät mit tropischen Bäumen, aus deren mittlerem die Schlange herabschaut. Links steht die langlockige Eva, ein prächtig gezeichneter üppiger weiblicher Körper, und reicht Adam, der, beinahe von hinten gesehen, rechts unter einem dicken Baume steht, den Apfel hin. Der Hintergrund ist mit verschiedenen Thieren bevölkert. Unten auf einem Bande die Buchstaben H B. Unterschrieben: »Und got gesegnet sy und sprach zu In: Seient fruchtbar· und meret euch und erfüllet die erde Und bringt sy unnder euch und herscht yber fisch im Mör und yber Vögel unnder dem himmel und yber alles thier das auf erdē kreucht. Gen. am 1.« Grosses Blatt aus acht Stöcken; gut gezeichnet, aber schlecht geschnitten. B. Nr. 1.

1528. Gemälde.

839. Die Königin Esther kniet vor dem in einer reichen Renaissancehalle aufgestellten Throne ihres Gemahls Ahasverus, um Gnade für die Israeliten zu erflehen. Links zur Seite des Thrones steht Haman, rechts hat man Ausblick in die Stadt. Bezeichnet am Pfeiler in der Mitte: »MDXXVIII Joann Burgkmair Pictor Augustanus faciebat.« Münchener Pinakothek Nr. 225.

1529.

840. Der Künstler selbst und seine Gemahlin Anna Allerlahn. Die Frau hält einen Spiegel, in welchem man statt der Gesichter der Beiden zwei

Todtenköpfe sieht. Eine Inschrift im Hintergrunde lautet: »Solche Gestalt unser Baider was Im Spiegel Aber nix dan das.« Ausserdem enthält ein Zettel die Inschrift: »Johann Burkmaier Maler LVI Jar alt, Anna Allerlahn Gemahel LII Jar Alt MDXXIIII.«.

841. Die Niederlage der Römer bei Cannae. Bezeichnet unten links in der Ecke: »Joann. Bu. Augustanus Faciebat MDXXIX.« Augsburger Galerie Nr. 1.

1530. Holzschnitte.

842—920. 79 Blätter zu der von Matthäus von Pappenheim verfassten Familienchronik der Grafen Truchsessen von Waldburg. Von diesem Foliomanuscript existiren zwei Exemplare, von denen das eine in der Sammlung des Fürsten Wolfegg bei Ravensburg, das andere in der Münchener Staatsbibliothek bewahrt wird. Das Buch enthält 82 (nicht wie Passavant angibt 72) Bilder, von denen die ersten 79 von Burgkmair, die letzten 3 von einem unbekannten Künstler C A. herrühren. 50 Holzschnitte sind mit Burgkmair's Monogramm bezeichnet, der erste enthält die Jahrzahl 1530.

842. 1) Matthäus von Pappenheim, Domherr von Augsburg, sitzt an einem mit vielen Büchern bedeckten Tische und schreibt die Chronik. Unten 1530.

843. 2) Ritter Gebhard von Waldburg, der Ahn der Familie. Unten das Monogramm.

844. 3) Ritter Babo von Waldburg. Unten das Monogramm.

845. 4) Ritter Mangolt von Waldburg. † 801. Unten das Monogramm.

846. 5) Ritter Hess von Waldburg, im Kampf gegen die Hunnen 954 auf dem Lechfeld erschlagen. Unten das Monogramm.

847. 6) Ritter Friedrich von Waldburg. † 996. Unten das Monogramm.

848. 7) » Werner » » † 1100. » » »

849. 8) » Heinrich » » † 1042. » » »

850. 9) » Gebhard » » † 1113. » » »

851. 10) Graf Kanon von Waldburg, Abt zu Weingarten. † 1124. Unten das Monogramm.

852. 11) Ritter Conrad von Waldburg. † 1138. Unten das Monogramm.

853. 12) Otto von Waldburg, Abt in München. † 1218. »

854. 13) Ritter Sebastian von Waldburg. † 1165. »

855. 14) » Berchtold » » † 1171. »

856. 15) » Schweighart von Waldburg. »

857. 16) Heinrich von Waldburg, Kreuzritter in Jerusalem. † 1180. Monogramm.

858. 17) Hilgerius von Waldburg, Domherr von Constanz. † 1181. Monogramm.

859. 18) Ritter Eberhard von Waldburg. † 1156. Unten Monogramm.

860. 19) Heinrich von Waldburg, des kaiserlichen Hauses oberster Protonotarius, 1181. Monogramm.

861. 20) Ritter Berchtold von Waldburg. † 1181. Monogramm.

862. 21) » Leonhard » » † 1181. »

863. 22) Ulrich von Waldburg, Propst in der Weissenau. † 1183. Monogramm.

864. 23) Albrecht von Waldburg, Propst in der Weissenau. † 1183. Monogramm.

865. 24) Ritter Andreas von Waldburg. † 1197. Monogramm.
866. 25) » Heinrich » » † 1198. »
867. 26) » Friedrich » » † 1202. »
868. 27) » Conrad » » † 1211. »
869. 28) » Berchtold » » † 1211. »
870. 29) » Ulrich » » † 1209. »
871. 30) » Eberhard » » † 1218. »
872. 31) » Gebhard » » »
873. 32) Heinrich von Waldburg, Bischof von Constanz. † 1241. Monogr.
874. 33) Walther » » Abt von St. Gallen. † 1230. »
875. 34) Ritter Ulrich von Waldburg. † 1231. Monogramm.
876. 35) » Berchtold von Waldburg. † 1231. Monogramm.
877. 36) » Rudolf » » † 1230. »
878. 37) » Berchtold » » † 1245. »
879. 38) » Otto » » † 1250. »
880. 39) » Eberhard » » † 1266. »

881. 40) Adalbert von Waldburg, Domherr zu Constanz. † 1260. Monogramm.

882. 41) Ritter Friedrich von Waldburg. Monogramm.
883. 42) » Friedrich » » † 1268.
884. 43) Eberhard von Waldburg, Deutsch-Ritter. † 1268. Monogr.
885. 44) Ritter Walther von Waldburg. † 1271. Ohne Monogramm.
886. 45) » Eberhard » » † 1275. » »
887. 46) » Hans » » † 1292. » »
888. 47) » Friedrich » » † 1296. » »
889. 48) » Werner » » † 1309. » »
890. 49) » Berchtold » » † 1313. Mit »
891. 50) » Heinrich » » † 1323. » »
892. 51) » Georg » » † 1337. » »
893. 52) » Eberhard » » † 1343. » »
894. 53) » Berchtold » » † 1345. » »
895. 54) » Otto » » † 1349. » »
896. 55) » Walther » » † 1349. » »
897. 56) « Friedrich » » † 1354. Ohne »
898. 57) » Friedrich » » † 1369. Mit »
899. 58) Tempelherr Conrad von Waldburg. † 1379. Mit »
900. 59) Ritter Wilhelm von Waldburg. † 1374. » »
901. 60) » Otto » » † 1386. » »
902. 61) » Wolff » » † 1392. » »
903. 62) Abt Lienhard » » † 1421. Ohne »
904. 63) Ritter Friedrich » » † 1379. » »
905. 64) » Otto » » » »
906. 65) » Hans » » » »

907. 66) Der in jugendlichem Alter verstorbene Ulrich von Waldburg. Ohne Monogramm.

908. 67) Der in jugendlichem Alter verstorbene Hans von Waldburg. Ohne Monogramm.

909. 68) Ritter Jacob von Waldburg. Ohne Monogramm.

910. 69) » Georg » » † 1460. Ohne Monogramm.

911. 70) » Eberhard von » † 1479. Mit Monogramm.

912. 71) » Georg » » † 1460. Ohne »

913. 72) » Eberhard » » † 1483. » »

914. 73) Otto von Waldburg, Domherr von Constanz. † 1491. Ohne Monogramm.

915. 74) Student Christof von Waldburg. † 1525. Mit Monogramm.

916. 75) Ritter Hans » » Ohne Monogramm.

917. 76) » Jacob » » † 1505. Ohne Monogramm.

918. 77) » Hans » » † 1487. » »

919. 78) » Hans » » » »

920. 79) » Georg » » » »

921—930. Zehn Blätter zu: Luys de Avila, Banqueto de nobles Caballeros. Augsburg, sine nomine typographi 1530.

921. 1) Der Arzt Avila, ein bärtiger Mann, nach rechts blickend, sitzt in seinem Studirzimmer am Schreibpulte. Rings umher liegen viele Bücher, auf einem Gestell stehen Gefässe, an der Wand links hängt Hut und Mantel. R. u. das Monogramm. Abbildung in Hirth's Kulturgeschichtlichem Bilderbuch.

922. 2) Ein Kranker liegt im Bett, rechts davor steht der Arzt, eine Krankenwärterin bringt eine Schüssel herbei.

923. 3) Ein Aderlassmann auf einem Postamente sitzend.

924. 4) Operation eines geschwollenen Beines.

925. 5) Menschen und Thiere werden von der Pest dahingerafft, oben in den Wolken die Heiligen Sebastian und Rochus.

926. 6) Ein Arzt beschaut das Uringlas einer kranken Frau.

927. 7) Ein Mann wird geschröpft.

928. 8) Ein Arzt beschaut das Uringlas eines Kranken, links die jammernde Frau.

929. 9) Ein Wassersüchtiger consultirt den Arzt.

930. 10) Die beiden Verfasser des Buches, die Doctoren D'Avila und De Lobera im Studirzimmer, der eine am Pulte sitzend, der andere ein Uringlas beschauend.

Zwei Blätter wiederholt in Michael Krautwadel's »Nützlich Regiment der Gesundheit«. Augsburg, Steiner 1531. Nr. 1 abgebildet in Hirth's Kulturgeschichtlichem Bilderbuch.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Frankfurt a. M. Richterausstellung des Freien Deutschen Hochstifts.

Seiner »Führichausstellung« im Jahre 1885 liess das Freie Deutsche Hochstift in diesem Jahre eine Ausstellung von Werken A. Ludwig Richter's folgen. Es war dabei in der glücklichen Lage, nach zwei Seiten hin über reiches Material zu verfügen, so dass die Ausstellung einen systematischen Charakter gewinnen konnte. Herr Johann Friedrich Hoff zu Frankfurt, Sohn des Kupferstechers Nicolaus Hoff, des nahen Freundes Richter's, hat, seitdem er selbst bei Richter gearbeitet und gelernt hat, das Ziel unverrückt im Auge behalten, sämmtliche in irgend welcher Art der Vervielfältigung erschienenen Arbeiten Richter's zu sammeln. Es ist ihm gelungen, in etwa 4000 Blättern das Werk Ludwig Richter's zusammenzustellen, so dass kaum irgend etwas fehlen möchte, eine in der That einzigartige Sammlung der Schöpfungen eines modernen Meisters. Schon 1877 hat Hoff eine treffliche Zusammenstellung des damaligen Bestandes seiner Sammlung in dem für die Einsicht in Richter's Schaffen unentbehrlichen Buche gegeben, welches bei dem Sohne Richter's erschienen ist [1]). Mit Hilfe dieser Sammlung war es möglich, in etwa 500 ausgewählten Blättern einen historischen Ueberblick der Thätigkeit Richter's in ununterbrochenem Zusammenhange zu geben, so dass ausser den einzelnen Blättern stets charakteristische Vertreter der grösseren Werke vorhanden waren. Diese Folge war in eine Reihe von Abtheilungen gegliedert. Die erste Gruppe bildeten die Malerradirungen Richter's. Innerhalb dieser sowie der folgenden

---

[1]) Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer. Des Meisters eigenhändige Radirungen sowie die nach ihm erschienenen Holzschnitte, Radirungen, Stiche, Lithographien, Lichtdrucke und Photographien, gesammelt, geordnet und zum Theil beschrieben und versehen mit Nachweisungen, Tabellen und dem Verzeichnisse der nach Richter thätigen Künstler von Johann Friedrich Hoff. Mit einer Einleitung von Hermann Steinfeld nebst dem Bildnisse und der Handschrift Richter's. Dresden, J. Heinrich Richter 1877. 8°. S. VIII. XL. 489.

Gruppen war die Reihenfolge eine historische: hier war die Zeit von 1820 bis 1866 vertreten. An diese Reihe schloss sich die Abtheilung »Radirungen Richter's nach Arbeiten anderer Künstler« aus der Zeit von 1830—1834. Die folgende Gruppe behandelte die Seite Richter's, durch die er die weiteste Verbreitung gefunden hat, durch die er ein Liebling des deutschen Volkes geworden ist, seine Holzschnitte, und zwar von 1838—1874. Sie umfasste allein etwa 400 Nummern. Eine weitere Gruppe zeigte Radirungen und Stiche anderer Künstler nach Arbeiten Richter's von 1829—1872. Die zwei letzten Gruppen gaben andere Vervielfältigungsarten nach Werken Richter's, zuerst Lithographien nach Oelgemälden und Zeichnungen von 1835—1857, sodann Photographien und Lichtdrucke von Werken aus den Jahren 1829—1873. Alle diese Blätter waren im Ausstellungsraume ringsum an den Wänden angebracht, so dass der Fortgang von Gruppe zu Gruppe, von Jahr zu Jahr sich bei der Besichtigung von selbst ergab. Nach einer zweiten Seite hin lag gleichfalls sehr reiches Material vor: die Originalarbeiten Richter's waren ausser in vier Oelbildern durch 160 Blätter vertreten, welche sich in die Gruppen Handzeichnungen von 1818—1874, und Aquarelle von 1818—1874 gliederten. Diese Werke waren in der Mitte des Saales nach der Art der Technik und innerhalb derselben möglichst historisch geordnet aufgestellt, so dass auch hier ein Bild von der frühesten Zeit bis zu den letzten Werken geboten war: sowohl das letzte Aquarell als auch die letzte Zeichnung waren vorhanden. Dieser reiche Schatz, der eine Fülle der trefflichsten Arbeiten enthielt, war der Güte von Kunstfreunden in Frankfurt und auswärts verdankt: eine sehr stattliche Zahl hervorragender Blätter hatte Herr Arnold Otto Meyer in Hamburg der Ausstellung anvertraut. Ganz besonders aber verdient hervorgehoben zu werden, dass die Kgl. Nationalgalerie in Berlin 70 Blätter Originalzeichnungen und Aquarelle geliehen hatte: gerade ihrer Liberalität waren ebenso schöne wie für die Schöpfungsweise des Künstlers interessante Blätter zu verdanken. Auch das städtische Museum zu Leipzig hat in freundlichster Weise zwei schöne Aquarelle geschickt, welche ein hervorragendes Interesse durch ihre Zusammenstellung mit Wiederholungen desselben Gegenstandes erweckten. Dieser Umstand ergab sich mehrfach: er erwies sich als ein ausserordentlich günstiger und willkommener. Er zeigte, wie Richter arbeitete, wie er selbst bei ziemlich genauen Wiederholungen stets neu dichtete, wie er, wenn in der Composition keine Aenderung eintrat, was jedoch meistens der Fall war, wenigstens in der Farbenstimmung einen neuen Weg betrat. Um Richter im Zusammenhange mit seiner Zeit zu zeigen, waren noch eine Reihe von Arbeiten anderer Meister hinzugefügt. So eine Zeichnung von Zingg, dem Lehrer des Vaters und Pathen des Künstlers, eine andere vom Vater Richter's, ferner Aquarelle von Oehme, die der Sohn, Prof. Erwin Oehme, zur Verfügung gestellt hatte, ein schönes Oelbild Oehme's, der Blick von den Cypressen des Monte Mario auf Sankt Peter darstellend, zwei Oelbilder von Thomas, Photographie nach Schnorr's Landschaften, Radirungen nach Koch und Erhard. Und um den Meister persönlich zur Anschauung zu bringen, waren eine Reihe von Photographien nach dem Leben und nach

Bildern, sowie zwei Büsten von Adolf Kietz in Dresden ausgestellt. Auch hier traten mit Richter die Porträte von Zeitgenossen zu einer Gruppe zusammen.

So gewährte die Ausstellung einen allseitigen Blick in das Schaffen des Meisters. Sie zeigte, dass das Freie Deutsche Hochstift hier wie bei der Führichausstellung darauf ausging, mit der Ausstellung zugleich eine Förderung der wissenschaftlichen Erkenntniss des Künstlers, seines Wirkens und seines Eingreifens in die Kunstentwicklung zu erstreben. Besonders günstig traf es sich, dass, als die Ausstellung schon beschlossen war, das schöne Buch »Lebenserinnerungen eines deutschen Malers«, die Selbstbiographie Richter's, erschien und besonders für dessen wichtigste Zeit der Entwicklung in Rom treffliche Erläuterungen gab, die im Anblick der Werke selbst erneutes Interesse gewannen. Eine bleibende Erinnerung an diese Richterausstellung giebt der vom Freien Deutschen Hochstift hergestellte Katalog [1]), der in schöner Ausstattung und mit zwölf Holzschnitten Richter's geschmückt, genaue Rechenschaft über die 782 Nummern der Ausstellung giebt. Er wird von einem, von H. Pallmann geschriebenen Vorwort eingeleitet, und giebt mit möglichster Genauigkeit Auskunft über die ausgestellten Werke in Bezug auf Gegenstand, Technik, Grösse und Zeit. Die Ausstellung hat drei Wochen, vom 7.—28. Mai gedauert. Am 23. Mai fand im Auftrage des Freien Deutschen Hochstifts in der Ausstellung selbst, inmitten der Schöpfungen des Meisters, ein Vortrag von V. Valentin statt, in welchem die Bedeutung Richter's und seine Stellung in der Entwicklung der neueren deutschen Kunst zur Darstellung kam. (Vergl. Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes Heft 3 u. 4.) V. V.

Prag. Gemäldesammlung des Dr. Toman.

Es liegt uns der Catalogue Raisonne zur Bildersammlung Alter Meister des Dr. Hugo Toman in Prag (Prag, Buchdruckerei der Politik, Selbstverlag, 1884) vor. Der Verfasser versuchte es, seine im Laufe von zwölf Jahren erworbenen Bilder nach bestem Wissen und Gewissen zu bestimmen. Für unfehlbar hält er sich dabei nicht, das zeigen die vielen Berichtigungen, welche er handschriftlich in dem uns zugesandten Katalogexemplare anbrachte. Die Urtheile Anderer wurden dabei ebenso beachtet, wie die durch Reisen erweiterte Autopsie verwerthet.

Am besten in der Sammlung vertreten sind die Niederländer. Eine Landschaft mit Staffirung aus der Geschichte des Joseph und eine zweite, die als Gegenstück dazu gedacht ist, wurden von W. Bode als ein Werk des Jacob Gerrits Cuyp nachgewiesen (im Katalog unter Nr. 27 als Jan van Goyen be-

[1]) »Richterausstellung Mai 1886«, 8°. VI u. 36 S. Der Katalog kann gegen Einsendung von 40 Pf. vom Bureau des Freien Deutschen Hochstifts frei bezogen werden. Es sei zugleich gestattet, in der S. 241 ff. gegebenen Besprechung von Richter's Selbstbiographie zwei Druckfehler zu berichtigen. S. 242 Z. 16 v. o. muss es selbstverständlich 1826, nicht 1876 heissen, und S. 243 Z. 5 v. o. ist statt »Vorlesen« »Verlesen« zu setzen.

zeichnet und zwar aus dessen älterer Zeit). In dem Bildnisse eines ungefähr vierzig Jahre alten Mannes (Katalog Nr. 45) vermuthete Bredius, nach einer Mittheilung an den Eigenthümer, ein Werk des Gerard Terburg. Von besonderem kunstgeschichtlichem Interesse sind aber dann zwei Bilder, über welche wir auf Grund der Mittheilungen des Eigenthümers ausführlichere Nachricht zu geben im Stande sind.

Das eine ist eine Landschaft des Jakob Salomonsz Ruysdael (Nr. 112), das zweite ein Bildchen, Christus am Kreuze zwischen den Schächern, von Petrus Kempener (Pedro Campaña).

Das erstere Bild stellt, wie erwähnt, eine Landschaft dar. Aus der Ferne gegen den Vordergrund zu windet sich ein Fluss durch das bergige Terrain; im Vordergrunde bildet er einen niedrigen Wasserfall, die eine aus Baumstämmen gebildete Holzbrücke überspannt, über welche zwei Bauern einer Waldung zuschreiten. Rechts am Waldessaum steht eine Baumgruppe, beherrscht von einer mächtigen Buche, deren Krone sich noch über die Felsen ausbreitet, welche aus dem Walde heraus schroff emporsteigen. Auf einem Vorsprunge derselben steht eine Ruine. Auf der linken Seite zieht sich eine Felsenkette gegen den Mittelgrund hin, die am Fusse durch Gebäude und Staffage belebt ist. Den sonnenklaren Horizont begrenzt ein duftiger Bergzug. Rechts an dem von der Sonne beschienenen Waldweg lagern zwei Bettler und ein Weib, an welchen ein Reiter, von seinem Hunde begleitet, vorüberzieht. Ein Mann schreitet dem Walde zu. Der klare blaue Himmel wird oben durch einige Wolkenzüge begrenzt. Die Sonne sendet durch eine kleinere Wolke ihre Strahlen und bescheint zur Hälfte die Felsenkette links, sowie den Bergzug im Hintergrunde. H. 0,90, Br. 1,27 auf Eichenholz.

Dieses Bild, welches auf den Namen M. Hobbema getauft und gefälscht war, kaufte der Besitzer von einem hausirenden Amsterdamer Bilderhändler in Prag. Es erwies sich nach der sogleich vorgenommenen Reinigung als mehr als zur Hälfte übermalt und war z. B. in der Mitte das ganze Amsterdamer Bild Hobbema's »die Wassermühle« hineingemalt. Es kam unter der Uebermalung vollständig erhalten zum Vorschein, sowie auch die Bezeichnung I. Ruysdael, welche allen vorgenommenen Versuchen widerstand und sich als echt erwies.

Da nun nach der ganzen künstlerischen Factur an den grossen Jacob Isaak Ruysdael nicht gedacht werden konnte, kam nur dessen Vetter Jacob Salomonsz in Frage. Diese Hypothese, die vom Besitzer aufgestellt wurde, fand durch Abraham Bredius Bestätigung.

Das zweite Bildchen stellt dar: Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern. Unter dem Kreuze die drei trauernden Marien. Tiefblauer Himmel. H. 0,267, Br. 0,23, auf Eichenholz. Die Bezeichnung Petrus Kempener ist in fast mikroskopischen Buchstaben angebracht.

Karl Justi hat in seinem grundlegenden Artikel über Pedro Campaña (Petrus Kempener) auf das seltene Vorkommen von Werken dieses Meisters in Sammlungen ausser Spanien hingewiesen. Der Besitzer des Bildes wollte sich desshalb gerne über die Echtheit seines Bildes von dem besten Kenner

dieses Meisters belehren lassen. Nachdem Justi das Bildchen gesehen und geprüft, schrieb er darüber an Toman:

»Das Bild hat mich sehr interessirt und schien mir in mehr als einer Beziehung für den Meister merkwürdig. Die Bezeichnung in der vlämischen Lesart des Namens ist ein Unicum; es lässt sich daraus schliessen, dass es nicht während seines langen Aufenthalts in Spanien gemalt worden ist, also entweder vor- oder nachher. Nachher ist wahrscheinlicher, weil man in der Zeichnung nichts von den Eigenheiten der niederländischen Schule bemerkt, die z. B. in der grossen Kreuzabnahme noch ziemlich augenfällig sind. Freilich passt die minutiöse Ausführung nicht recht zu den ermüdeten Augen eines Greises; vielleicht war er kurzsichtig. Diese ebenfalls unter den sonst bekannten Arbeiten beispiellose miniaturartige Ausführung macht einen weiteren Grund der Schätzbarkeit des Bildes; sie ist jedoch keineswegs kleinlich, man könnte sich dieselbe ebensogut in Lebensgrösse denken. Am bewunderungswürdigsten aber dürfte die tiefe Empfindung sein, die sich in allem: in der räumlichen Anordnung, in den Stellungen und Geberden der einsamen Gruppe der Frauen, nicht am meisten in dem Ton der Landschaft offenbart, die eine wahre Stimmungslandschaft ist. Auch die Farben der Kleider sind dem Ernst des Gegenstandes angepasst. Das Bildchen wäre werth, vervielfältigt zu werden.«

London. National-Gallery. Neuerwerbungen.

Die Nationalgalerie zu London hat auch im Laufe des vorigen Jahres einige Bereicherungen — mit einer Ausnahme durchwegs der italienischen Malerei angehörend — erfahren, die, wenn sie auch an Bedeutung bei weitem nicht an die Ankäufe aus den Sammlungen Hamilton und Marlborough reichen, doch als werthvolle Ergänzungen des Bildes gelten müssen, das die Galerie nunmehr insbesondere von den verschiedenen Schulen jener Kunst gewährt. Als Geschenk Mr. Turner Palgrave's ging ihr ein Werk Aless. Bonovicino's (Moretto) zu, die »Madonna mit dem Kind auf den Wolken thronend, von den Heil. Hippolyt und Catherina angebetet«. Dasselbe befand sich einst in der Sammlung Solly. Die Figuren sind unter Lebensgrösse, und haben leider in der Carnation stark gelitten; den Hintergrund nimmt eine Landschaft ein, deren Luftperspective zu wünschen lässt, wie denn das Bild im Werke des Meisters überhaupt nur einen untergeordneten Rang beanspruchen darf. Zwei kleine Tafelgemälde wurden bei der Versteigerung der Sammlung Fuller Russell erworben. Sie gehören dem Ugolino von Siena, einem Zeitgenossen des Duccio an und bildeten einst Bestandtheile der Predella jenes Altarschreins, den der Meister für S. Croce in Florenz gemalt hatte, und wovon sich in der genannten Sammlung etwa ein Dutzend Tafeln befanden, die nunmehr leider in alle Winde zerstreut worden sind. Die für die Nationalgalerie erworbenen stellen die »Geisselung und Kreuztragung« auf Goldgrund dar. Die Carnation ist licht und zart, die Gewänder wie gewöhnlich goldgemustert, und nur die dunklen Massen der Bäume der Landschaft und der Rüstungen der Kriegsknechte bringen etwas Kraft und Gleichgewicht in das Ensemble des Colorits.

Auch aus den numerisch ebenso reichen, wie ihrer Qualität nach mehr als zweifelhaften Beständen der Auction Bohn gelang es der Nationalgalerie in einem durch den Katalog dem Giorgione zugeschriebenen, jedoch keineswegs ihm angehörenden Werke — dem einzigen, das hohen künstlerischen Werth besass — einen werthvollen Zuwachs zuzuführen. Wie der Autor unbestimmt ist — nur so viel steht ausser Zweifel, dass er der venezianischen Schule der ersten Hälfte des Cinquecento angehört — so bleibt auch die Deutung des Gegenstandes ungewiss. Vor einem auf erhöhtem Thron sitzenden Manne steht auf einer der Stufen des ersteren ein Knabe, hinter dem ein prächtig costümirter Page mit einer Schüssel in den Händen auf den Thron zuschreitet, während im Vordergrund auf der untersten Treppenstufe ein lautenspielender Jüngling sitzt, zu dessen Seite einige Bücher liegen. Die ganze Scene ist in eine reiche Landschaft verlegt, deren Mittelgrund ein Herrenschloss und einige Häusergruppen, den Hintergrund eine Kette von Hochgebirgen bildet, während der Vordergrund von allerlei Gethier: einem Leopard, zwei Rehen, einem Pfau und anderen Vögeln belebt wird. Es ist eines jener räthselhaften Novellenbilder, die ihre Einführung in die Malerei Giorgione verdanken, — wie denn unser Gemälde den Beschauer unwillkürlich an dessen Familie in Venedig, an das Concert im Louvre und die Astrologen im Belvedere erinnert. Der Knabe vor dem Thron dagegen ist eine fast genaue Replik jenes in Carpaccio's »hl. Stefan mit den Schriftgelehrten« in der Brera. Das Bild war durch Schmutz und trüben Firniss arg entstellt, als es in die Nationalgalerie kam. Durch die seither vorgenommene Reinigung sind jene nun wohl beseitigt, doch hat sich dabei herausgestellt, dass es schon vorher in den Lazuren stark beschädigt sein musste, so dass Glanz und Harmonie des Eindrucks für immer verloren sind.

Ebensowenig wie für das letztangeführte lässt sich für ein kleines (14 auf 18 Zoll haltendes Bildchen), das aus den Mitteln des Lewisfonds aus einer norditalienischen Galerie, wo es als Botticelli galt, erworben wurde, der Name des Künstlers mit Bestimmtheit feststellen. Es ist eine »allegorische Darstellung der Keuschheit, welche die Angriffe Amors abwehrt«. Die Scene ist in einen blumigen Wiesengrund unter eine Eiche verlegt; den Mittelgrund durchzieht ein Fluss mit Schwänen, den Hintergrund bildet Gehölz, das sich an Hügeln hinanzieht, über denen sich ein blauer Himmel wölbt. Der nackte Amorknabe hat eben einen Pfeil gegen den blanken, mit Goldornamenten und Edelsteinen geschmückten Stahlschild der Keuschheit — einer jungen, weiblichen Gestalt in weissem, faltigem, gegürtetem Gewande — abgeschossen, der abgeprallt ist, wie seine Vorgänger, die als feine Flammen ihm vom Schild entgegen züngeln. Die Figuren sind elegant und graziös in Zeichnung und Proportionen, die Bewegungen natürlich, der Ausdruck der Köpfe dagegen etwas flau. Die Ausführung zeigt grosse Frische, Sorgfalt und Zartheit, das Colorit in seinem reinen Goldton wohlthuende Wärme. Es ist wahrscheinlich, dass unser Gemälde einer Reihe von Darstellungen der Triumphe Petrarca's angehörte, die etwa zum Schmuck eines Cassone dienten, — wie dies im Quattrocento so beliebt war. Gegen die Zuweisung an Botticelli, von dessen Art

der Erfindung und Behandlung das Werk unzweifelhaft viel an sich trägt, spricht die Abwesenheit des für ihn so charakteristischen Typus in den Physiognomien, sowie der sorgsamen Durchbildung des Nackten, die wir an seinen Werken gewohnt sind. Dagegen zeigt die Behandlung des Landschaftlichen so genaue Zeichnung und peinliche Wahrheit der Darstellung, wie sie der Meister nie anstrebte. Dies, sowie die Vorliebe, Sorgfalt und Fachkenntniss, womit das ornamentale Beiwerk am Schild der Keuschheit und am Köcher Amors ausgeführt ist, würden viel eher auf einen der florentinischen Goldschmiede-Maler der zweiten Hälfte des Quattrocento als Autor rathen lassen.

Die übrigen vier Erwerbungen erfolgten auf der Auction Beckett-Denison und stammen, mit Ausnahme der gleich zu besprechenden beiden Arbeiten von Tiepolo, aus der Hamiltonsammlung. Der genannte Meister findet hiedurch zuerst seine Repräsentation in der Nationalgalerie. Es sind zwei Skizzen für Altargemälde, jede aus vier bis fünf »Gestalten von Bischöfen, Heiligen und dienenden Knaben«, mit den üblichen Engelkindern in den Wolken bestehend und mit all der glänzenden Bravour, dem kühnen Pinsel, dem reichen Farbeneffect des »letzten Meisters der venezianischen Schule« hingeworfen. Das dritte Bild, ein Werk Marcello Venusti's, stellt die »Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel« vor und stammt ursprünglich aus der Galerie Borghese. Den Entwurf dazu soll Michelangelo gegeben haben. Jedenfalls gehört es auch in der Ausführung zu den besseren Werken Venusti's, die sich nicht immer, wie das vorliegende, durch Frische des Colorits und Leichtigkeit der malerischen Behandlung auszeichnen, ganz abgesehen von der Unnatürlichkeit der Composition, dem Gewaltsamen in Handlung und Geberden, die auch hier störend den Gesammteindruck beeinträchtigen. — Endlich ist als letzte — zugleich als die einzige Erwerbung aus dem Kreise der nordischen Kunst — jene der berühmten Rubens'schen Grisaille mit der Darstellung der »Geburt der Venus« zu verzeichnen (welche um 640 £ erworben wurde, während sie bei der Auction Hamilton 1680 £ eingebracht hatte; ein Lichtdruck davon findet sich im Katalog der genannten Versteigerung, auch bei Göhler, Rubens und die Antike). Sie bildet den Entwurf zu einer ovalen Silberschüssel, die zugleich mit der dazugehörigen Kanne durch den Goldschmied Th. Rogiers für Karl I. ausgeführt wurde. Beide Arbeiten sind uns heute nurmehr in einem seltenen Stiche von Jac. Neefs erhalten (nur die Cabinete von Amsterdam und Harlem besitzen unversehrte Exemplare davon, jene von Paris und Brüssel bloss fragmentarische), wovon ein Facsimile in H. Hymans' Histoire de la Gravure dans l'école de Rubens reproducirt ist. Im Mittelfeld sehen wir die Göttin von Nymphen und Tritonen auf den Wellen dahin getragen; der breite Randfries zeigt einen Zug von Göttern und Göttinnen auf allerlei Seeungeheuern reitend. Der Meister hat das der besondern Art seiner Begabung vor allem zusagende Sujet mit genialem Schwung, aber zugleich mit einer dem classischen Vorwurf so ganz angepassten massvollen Schönheit gestaltet, wie er sie sonst selten zu erreichen vermochte. Dabei zeigt die Behandlung — Umrisse in Federzeichnung, darauf ein gemeinsamer Grundton, worauf die Modellirung in grau und weiss herausgearbeitet ist — eine Zartheit

und Leichtigkeit der Pinselführung, eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks und der Wirkung, wie sie nur in wenigen der berühmtesten Skizzen des grossen Meisters sonst noch anzutreffen ist. *C. v. F.*

Das Museum und die Ausgrabungen auf Cypern seit 1878.

III.

(Schluss.)

Wir gehen jetzt zur Besprechung der Alterthümer in Metall und dem, was davon das Cyprus-Museum besitzt, über.

An Arbeiten in Metall ist das Museum arm. Viele der besten Stücke aus den Ausgrabungen wanderten wieder in Privatbesitz.

So ist das werthvollste Stück, ein Goldblatt, in welches eine Wagenscene eingepresst ist (ein Mann fährt das Idol der Göttin mit den Händen an den Brüsten auf einem Wagen), durch meine Vermittelung vom Berliner Museum angekauft worden dank der Fürsorge Prof. Dr. Furtwängler's.

Eine grosse Seltenheit des Museums ist ein mit Keilinschrift versehener, in einem präphönikischen Grabe bei Nicosia ausgegrabener Steincylinder, der schwer in Gold gefasst ist. Meines Wissens die erste bekannte Fassung eines Cylinders.

Auch besitzt das Museum einen phönikisirenden Goldring von Kurion, auf dessen Goldplatte roh eine Sphinx eingravirt ist.

Ein anderer Goldring mit einem nichtgravirten Carneol aus einem griechisch-römischen Grabe bei Katidata zeichnet sich durch Feinheit und Genauigkeit der Goldarbeit aus

Ein byzantinischer Goldfund, zufällig bei Kerynia gemacht, ist recht werthvoll. Das Museum kann stolz darauf sein. An einer schweren goldenen Halskette hängt ein grosses goldenes Kreuz von durchbrochener Arbeit. Zwei grosse goldene Armringe sind glatt und offen. Zwei grosse Ohrringe in Form von Gehängen haben in der Mitte Amethyste von Perlen umgeben. Zwei Fingerringe beschliessen den glücklichen Gesammtfund. Der eine Fingerring ist durchbrochen gearbeitet. Der zweite hat in buntem Emaille eine Gruppe von Heiligen als Schmuck.

Unter den sonstigen antiken, goldenen Ohrringen ist nichts Bemerkenswerthes. Verschiedene laufen in Thierköpfe aus, so sehr häufig auf Cypern durch die ganze Insel gefunden.

Eine Menge Spiralringe aus Bronze, vergoldeter Bronze und Silber von Kurion und Soloi hauptsächlich (andere von Nicosia's Umgebungen) stellen sich nach den neuesten Untersuchungen von Jul. Naue (München) und den meinigen als Geldringe heraus. — Aexte aus schwach zinnhaltiger Bronze oder Kupfer, von einfacher Steinbeilform, sowie merkwürdig geformte Dolche und Lanzenspitzen, letztere, die als Waffen nicht gebraucht werden konnten, aber sämmtlich der vorphönizischen Zeit angehören, reihen in diese Gewichtsscala ein. Bereits lässt sich ein Duodecimalsystem erkennen.

Ein merkwürdiger Schmuck, zum grössten Theil aus Silber, zum kleineren aus Glasfluss, verdient beschrieben zu werden, obwohl derselbe bei der Theilung zerrissen und nur zu einem Theile in's Museum gelangt ist.

Sämmtliche Schmuckgegenstände lagen dicht bei einander in einem phönikisirenden Erdgrabe von mir bei Kurion geöffnet, und wurden von ein und derselben Person getragen.

1) Ein Ohrschmuck aus Silber, Gehänge, die hülsenartig die Ohren umschlossen. Sie bestehen aus Gruppen aneinandergereihter und theilweise aneinandergelötheter quastenartiger Schmucktheile.

2) Eine aus circa 18 viereckigen starken Blättchen bestehende Kette oder Satz. Silber und vergoldet. In jedes Blättchen sind zwei Figuren bis zur Brust, zwei Büsten, Gott und Göttin, hässlich phönikische Typen, eingepresst. 1) und 2) gingen in Privatbesitz.

3) Die Glieder einer Kette, welche auf einen Faden aufgereiht getragen wurden. Die Glieder sind abwechselnd aus Silber, abwechselnd aus grünem oder gelbbraunem Glasfluss, der sehr mangelhaft hergestellt ist, so dass verschiedene der Glieder aus Glasfluss zerbröckelten.

Jedes Glied stellt einen ausgestreckt liegenden Löwen dar mit unter den Körper gezogenen Beinen. Jeder Löwe ist der Länge nach durchbohrt.

4) Einige Spiralringe aus Silber.

Von anderen Gegenständen aus Silber erwähne ich eine kleine Schüssel mit zwei abstehenden Henkeln. Sie wurde bei Kurion in einem sehr tiefen Grabe gefunden, zusammen mit einem silbernen Drehring, welcher eine herrliche Gemme in Carneol einschliesst, mit einer Gravirung. Auf dieser ist eine Nachbildung der Athene Parthenos eingravirt, wie Conze in seinem Aufsatze in der Archäologischen Zeitung (1884) nachwies. Der Ring ist im Besitz des Ingenieurs S. Brown.

Leider sind die Stücke einer im Museum befindlichen Silberschale mit eingepressten Blumen von Soloi (bei Katidata) nichts als kümmerliche Fragmente eines hochwichtigen Stückes.

Von Bronze- und Kupfersachen verdienen die Waffen Erwähnung, welche ausnahmslos in die vorphönikische Periode fallen. Dolche, Lanzenspitzen und Aexte stimmen in der Form mit Schliemann's Hissarlik-Funden merkwürdig überein, Dolche und Lanzenspitzen ausserdem auch mit ungarischen Funden. In der vorphönikischen Zeit Cyperns hat die Lanzenspitze nie eine Röhre, sondern war stets durch Nägel am Schaft befestigt.

Die einzige Lanzenspitze mit einer Röhre am Ende, zusammen mit der in Gold eingepressten Wagenscene, in einem phönikisirenden Grabe Kurions gefunden, befindet sich im Berliner Museum.

Von Bronzeschwertern bisher keine Spur.

Hochinteressant sind die leider wieder sehr schlecht erhaltenen Fragmente einer Bronzeschale in rein griechischem Stile gearbeitet. So viel sieht man, dass ein Kampf zwischen Männern und Amazonen dargestellt und Schlangen hinzugefügt waren. Die Fragmente kommen von Soloi (Katidata).

Ein langer bronzener Opferlöffel aus einem Grabe bei Kurion endet am Stiele in einen Ibiskopf.

Ein hoher Candelaber in Stücke zerbrochen aus Eisen endet in einen Dreifuss aus Bronze, von Kurion.

Unbeschädigte, ganz bronzene Candelaber in Dreifüsse auslaufend, in Kurion gefunden, wanderten in Privatbesitz.

Die zahlreichen Bronzespiegel sind sämmtlich ohne figürlichen Schmuck. Nägel, Beschläge aus Bronze und Eisen sind zahlreich, ebenso kleine Salblöffel oder Salbgriffel aus Bronze.

Interessant sind zwei an der Wand durch Nägel zu befestigende Leuchter aus Bronze. Davon endet der eine unten in eine zierliche Blattdecoration. Von Kurion.

Bronzene Fibeln sind den phönikisirenden Gräbern besonders eigen.

Eisensachen fehlen absolut in den Gräbern der vorphönikischen Zeit. Für die phönikisirenden Gräber sind eiserne Dolchmesser charakteristisch. Von eisernen Schwertern besitzt jetzt das Museum nur eines. Dieses hat wie ein nach Europa exportirtes einen Griff, dem kurzen Mykeneschwerte entsprechend.

Schabeisen gibt es im Museum aus Eisen und aus Bronze, aber ohne irgendwelchen Schmuck.

Unter den Eisensachen des Museums ist eine Seltenheit allerersten Ranges, ein gut erhaltenes Schloss aus einem Grabe von Katidata. Es ist römisch und zeigt bereits einen ziemlich complicirten Mechanismus. Als ich vor einigen Jahren ein anderes Schloss und von vorzüglicher Erhaltung, mit dem Schlüssel im Schloss, in einem griechisch-römischen Grabe von Salamis fand (für C. T. Newton) und eine Abhandlung darüber publiciren wollte, zog man Zweifel in die Echtheit des Schlosses, so complicirt war der Mechanismus bereits ausgebildet. Mit dem Funde dieses zweiten Schlosses dürfte eine Specialpublication beider Schlösser um so mehr erwünscht sein, da wir nichts Genaues über antike Schlösser wissen und kein Museum sich des Besitzes eines gut erhaltenen, Einsicht in den Mechanismus gewährenden Schlosses rühmen darf [16]).

Die Sachen des Museums aus Stein, Alabaster, Knochen, Elfenbein sind untergeordneter Art.

Mit der kurzen Beschreibung der überaus wichtigen Sammlung antiker Gläser soll unser Bericht abschliessen. Cypern ist so ausserordentlich reich an Gläsern, dass Fröhner's Ansicht, alle Gläser seien von Phönikien nach Cypern importirt, kaum haltbar ist. Ich bin überzeugt, dass man auf Cypern noch die Schlackenfelder finden wird ähnlich wie in Phönikien, so dass dann auch die Glasfabrication auf Cypern nicht mehr wird beanstandet werden können. Auch ist die Glasfabrication in Phönikien und Sidon viel jünger, als man noch heute vielfach annimmt. Ebensowenig darf man den Phönikiern die Erfindung der Glasfabrication zuschreiben, die den Aegyptern zukommt [17]).

---

[16]) Kurze Zeit nach dem Abfassen des Artikels fand ich ein drittes Schloss aus Eisen mit Holztheilen daran von ganz ähnlichem Mechanismus in einem griechisch-römischen Grabe von Tamassos.

[17]) Unterdessen hat diese Ansicht durch meine im October 1885 innerhalb

Thatsache ist, dass in sicher nachweisbar phönikisirenden oder phönikischen Gräbern Glasgefässe so gut wie nie vorkommen. In den wenigen Ausnahmefällen (bis jetzt von mir nur zwei Fälle beobachtet), in denen neben phönikischen oder phönikisirenden Thongefässen je ein opakes Glasgefäss beobachtet wurde, entdeckte man ebenfalls je eines der glänzend schwarzthonigen Gefässe importirter attischer Waare.

Sonst habe ich, soviel phönikisirende Gräber ich öffnete und darunter solche durch phönikische Inschriften bestätigt, nie ein Glasgefäss gefunden.

Dagegen treten hier und da Pasten von glasirtem Thon, auch einzelne Pasten aus wirklichem Glasfluss in phönikisirenden Gräbern auf.

Das massenhafte Erscheinen der Gläser auf Cypern, der opaken wie der durchsichtigen, ist an die Diadochenperiode, noch mehr aber an die römische Periode geknüpft. Glasgefässe sind für das 4. Jahrhundert v. Chr. nur in Ausnahmsfällen nachweisbar, obwohl man z. B. ihr Erscheinen in Etrurien viel weiter zurückdatirt.

Beschreiben wir nun kurz die Sammlung der Gläser des Cyprus-Museums, welche noch dank meiner Initiative am besten in verschlossenen Glasschränken aufgestellt ist und einen bereits stattlichen Eindruck macht, obwohl auch da die allermeisten der besten Stücke seit der Gründung des Cyprus-Museums in Privatbesitz wanderten, statt dass das Museum, wie wünschenswerth, die Stücke von den Privaten käuflich erworben hätte.

---

des Stadtringes des Ruinenfeldes von Tamassos gemachte Entdeckung einer antiken Glasfabrik Bestätigung erhalten. Die Anlage ist eine unterirdische. Bis jetzt wurden zwei in's lockere Gestein gehauene Gewölbe nachgewiesen, die rechtwinklig aufeinander stossen. Nur das eine wurde theilweise bis zur Sohle und bis zur sackartig abschliessenden Hinterwand ohne Thür ausgeräumt. Würden nicht die korbweise heraufgeholten Glasschlacken von sehr kleinen Dimensionen bis zu mehrere Kilo schweren Stücken, sowie die zu Hunderten und Tausenden in einer Schicht aufgehäuften Glastropfen, welche von den Glasbläserpfeifen fielen, die Benutzung der Räumlichkeiten zur Glasfabrication evident darlegen, könnte man selbige leicht für eine Grabanlage halten.

Ausser Glasschlacken und Glastropfen fand man einige zerbrochene Gläser und merkwürdiger Weise Thierknochen, besonders solche von Schafen in grosser Menge, wie mir Col. F. Warren (auf dessen Kosten die antike Glasfabrik leider nur zu einem kleinen Theile ausgegraben wurde) bezeugen kann. Viele dieser Knochen zerfielen, an die Luft gebracht, zu Staub, waren von sehr weisser Farbe, als wären sie grosser Glühhitze ausgesetzt gewesen. Andere schwarz von Kohle. Auch Asche und Kohle waren reichlich nachweisbar. Die Thierknochen waren ihres Gehaltes an phosphorsaurem Kalke wegen zur Fabrication des Milchglases unentbehrlich, wie jeder Glasmacher weiss.

Diese erste Entdeckung einer antiken Glasfabrik wird auf Kypros nicht vereinzelt bleiben. Einzelne Glasschlacken fand ich schon früher 1882 innerhalb der Stadtruine von Salamis, ohne sie genügend zu beachten. Viele herrliche Gläser (ich erinnere nur an das von Cypern stammende Prachtstück des British Museum, aus einem schönen griechischen Kopfe mit Inschrift am Halse wächst ein elegantes Kelchgefäss heraus) wurden gerade nur auf Cypern und nirgend anderswo gefunden.

Beginnen wir mit den opaken Gläsern. Sowohl die Fundumstände wie die Fabricationsweise spricht dafür, dass die ältesten opaken Gläser noch wenig Glanz und Farbenintensität besassen. So sind die ältesten unscheinbar abwechselnd schmutzigweiss und schwarzgrau oder weiss und stumpfblau. In den schmutzigweissen dichten Glaskörper hat man Rillen eingeschnitten und mit der dunkleren Masse ausgefüllt. Leider besitzt das Cyprus-Museum kein Exemplar dieser Gattung, die in Privatbesitz gelangten, z. B. ein solches von langgestreckter Alabasterform im Besitz von Lady Brassey.

Das Museum besitzt nur ein einziges, eigentlich opakes Glasgefäss, das allerdings von prächtiger Färbung und Irisation; eine kleine Amphora himmelblau mit goldgelben Reihenbändern, die zwei eleganten Henkel aus ursprünglich durchsichtigem (jetzt irisirendem) Glase aufgeschmolzen [18]).

Fast opak, schwach oder halb durchsichtiges oder durchscheinendes Glas.

Hier ist ein Fingerring mit übertrieben grosser unverzierter Platte aus grünlich milchweissem Glase zu nennen.

Auch besitzt das Museum mehrere sehr dicke einfarbige milchweisse oder blaue oder braune, wenig durchsichtige Schalen mit oder ohne Rollen oder Höcker. Sehr schön ist eine kleine Schale aus mehr durchsichtigem purpurrothem Glas mit hineingezogenen unregelmässig verschwimmenden Bändern milchweissen Glases. Das Stück stammt aus einem Grabe bei Kurion und gehört der römischen Zeit an.

Aus derselben Zeit aber von mir in einem Grabe bei Katidata unmittelbar am Fusse der Kupferminen von Soloi ausgegraben, ist eines der Prachtstücke der Sammlung, eine kleine, flache Schale. In den prächtig blauen, noch warmen Glaskörper ist mit milchweissem warmen Glasfluss hineingearbeitet und nun eine prächtig schöne Marmorirung hervorgerufen. Das Stück ist so gut wie intact. Ein Fragment einer ähnlichen Schale ist im Berliner Museum.

Ausserordentlich wichtig ist ein kleines cylinderförmiges Glasgefäss wiederum von Kurion. Es ist vom Glasfabricanten aus drei Stücken zusammengesetzt, einem weissen Cylinder als Mittelstück, einem blauen als End- und Mundstück und einem blauen als Bodenstück. Die drei scharf von einander farbig sich absetzenden Stücke sind aneinander geschmolzen und zu einer glatten Oberfläche verarbeitet. Ein ähnliches antikes Glas ist mir nicht bekannt.

Aus milchweissem oder farbigem Glas sind noch kleine Salblöffel oder Salbgriffel für kosmetische Zwecke zu erwähnen. An dem einen Ende ein Ring zum Hineinfassen, am anderen Ende an dem gewundenen Stiele eine

[18]) Glasperlen mit bunten Augen in verschiedenen Arten treten in verschiedenen Perioden auf. Während in der vorphönikischen Zeit nur schwachgebrannte und meist weisse, seltener grünliche und noch seltener braune Erdperlen vorkommen, erscheinen eigentliche stumpffarbige Glasperlen zuerst in phönikisirenden Gräbern. In griechischen Gräbern werden sie selten oder fehlen ganz und treten dann wieder häufig, aber in anderer Weise, in griechisch-römischen Gräbern auf.

kleine rings vortretende Scheibe. Diese Salbgriffel waren in der römischen Zeit durch die ganze Insel verbreitet [19]).

Eine reizende, kleine, zweihenkliche Amphora aus milchweissem Glase, gefunden in einem Grabe von Curium, ging in Privatbesitz über. Ferner hat das Museum eine jetzt der Sammlung Lady Brassey einverleibte dicke Haarnadel oder Schreibgriffel von seltener Form aus gelbbraunem Glase verloren. Von Kurion.

In dieselbe Sammlung Lady Brassey und gleichfalls von mir bei Kurion gefunden, ist ein Capitalstück, ein kleiner Glasnapf, gewandert. In den milchweiss und roth marmorirten Grund sind kleine aus feinsten Fäden gebildete bunte Blumen hineingeschmolzen, gelbe, weisse und rothe. Jede Blume hat im Centrum noch wieder feine Staubfäden und Stempel durch andere Farben angegeben. Mir sind nur einige ähnliche Stücke aus dem British Museum bekannt.

Andere, merkwürdig geformte Glasstäbchen, die offenbar der Toilette zum Färben der Augenbrauen dienten, Unica in der antiken Glasfabrication, von mir ebenfalls am Fusse der Kupferminen von Soloi in grösserer Anzahl (beim Dorfe Katidata) gefunden, sind glücklicher Weise zum Theil in's Museum gelangt. Ein farbiger Glasstab (entweder blau oder braun) endet an der einen Seite einfach spitz, an der anderen ist eine mit einer Schnepfe und Vertiefung versehene Oese aus derselben Glasmasse angeschmolzen und diese von weissem opakem Glasfaden umwunden. Man konnte so den Glasstab, je nachdem man wenig oder viel Farbe auftragen wollte, an dem einen oder dem anderen Ende benutzen.

Besonders hervorgehoben zu werden verdienen zwei seltene Fingerringe aus Glas, welche ich gleichfalls für's Museum bei den Theilungen gerettet habe. Selbige zogen (nachdem aquarellirte Photographien zugesendet waren) die Aufmerksamkeit einer Autorität wie Dr. Tischler (Königsberg) in erheblichem Masse auf sich.

Der eine etwas dünnere Ring (von Soloi) aus wasserhellem farblosen Glaskörper ist in schräger Richtung von einem goldgelben opaken Glasfaden (aber nicht goldenem) umzogen, wodurch ein artiges Kreuzmuster entsteht. Ein Siegelring ist nachgeahmt und die Siegelplatte durch ein aufgeschmolzenes gelbrothes opakes Glasplättchen angedeutet.

Der andere dickere Ring (von Kurion) ebenfalls aus farblosem Glase, umwunden mit ebensolchem gelben Glasfaden, zeigt eine grössere augenartig gebildete Platte aus dunkelblauem Glas mit schwefelgelber Einfassung.

Auch haben wir in dem Museum kleine Glasfläschchen, die von oben bis unten mit einem Glasfaden umzogen sind, zuweilen ist die Grundfarbe des Glases farbig und der Faden weiss. In einem anderen Falle ist aussergewöhnlich prunkend das weisse, farblose Glas mit intensiv-smaragdgrünem opaken Glasfaden in dichten Windungen übereinander umzogen.

---

[19]) Heute fand ich einen bei Tamassos (dem Dorfe Politiko). Anmerk. vom 4. October 1885.

Aus ursprünglich ganz durchsichtigem Glase ist die grosse Masse der Gefässe geformt gewesen. Die an sich sehr interessanten, durch Zeit, Boden und Nässe hervorgerufenen Irisationen gehören nicht in die Kunstgeschichte, so werthvolle Zufälligkeiten sie für den Kunsthandel bieten mögen. Nur hier soviel, dass die Gläser in Sandboden und auf trockenen Höhen gelegenen Gräbern wenig oder gar nicht irisiren, dass sie ferner aber auch in der fettesten Erde, nahe am Meere, absolut nicht dem Irisationsprocesse unterliegen, wenn sie in fest verschlossenen Gräbern von Erde unbedeckt blieben.

Die Sammlung des Cyprus-Museums belegt durch zahlreiche Beispiele, wie weit damals die vollkommene Reinigung des Glases und die bis in's denkbar feinste Ausblasung der Glaswandung gediehen war. Wir besitzen Gläser von minimalem Gewicht, dünn wie Papier, durchsichtig wie der reinste Krystall. In dieser Art sind besonders kleine Becher gearbeitet, oft mit vielfach gefältelten oder gerieften Wänden oder mit Eindrücken versehen. Auch von starken grösseren, ausserordentlich festen runden Glasflaschen in Ballonform hat das Museum lehrreiche Beispiele.

Unter den sehr dicken Gläsern von mehr grüner Farbe ist die Form eines kleinen Napfes mit sternförmig angeordneten Rillen hervorzuheben.

Die gemeinsten oft zu Hunderten einem Grabe beigegebenen Gläser sind grössere Salbgefässe (nicht Lacrimatorien) in Form von Leuchtern und kleinere in Form von geschlossenen Cylindern, unten etwas ausgebaucht [20]).

Auch an grösseren Glastellern und Glasschüsseln ist kein Mangel, obwohl diese an ganz bestimmte Localitäten gebunden zu sein scheinen. Ueberhaupt spricht der Umstand, dass neben dem Auftreten durch die ganze Insel verbreiteter Glasgefässformen andere auftreten, die an gewisse Localitäten ausschliesslich gebunden sind, ferner dafür, dass, wie oben erwähnt, eine Glasfabrication auf der Insel selbst stattfand.

Das Thal Soliäs bei den Dörfern Katidata-Linn-Kuraku lieferte viele grosse Glasteller. Erwähnenswerth ist ein gelbgefärbter des Museums.

Ein kleiner, ausserordentlich präcis gearbeiteter Glasteller von Rosafarbe gelangte in Privatbesitz.

Von Gläsern mit Reliefdarstellungen grub ich ebenfalls bereits eine stattliche Reihe aus. Leider besitzt das Cyprus-Museum nur eins, das noch dazu zerbrach. Ein kleines Fläschchen ist durch 6 Kanten in 6 Felder getheilt. Auf jedem dieser Felder ist en miniature in Relief ein Gefäss dargestellt, einige offene mit Früchten gefüllt gedacht. Von diesem Typus grub ich vier bei Kurion aus. Eins davon war künstlich gelb gefärbt.

Ein Becher aus sehr dickem Glas mit vertical gestellten Fächern in Relief wanderte in Privatbesitz.

Ebenso das Beste bisher von mir unter den Reliefgläsern gefundene. Ein Glasbecher, an dem sich vom Boden zum Rande in gleichmässigen Abständen vier grosse arabeskenartige stilisirte Zweige mit Blätter und Blüthen hinaufziehen.

---

[20]) Eines der grösseren leuchterförmigen Glassalbgefässe wurde noch mit eingetrocknetem Oel oder Salbe vorgefunden.

Das intacte Stück, noch dazu von herrlicher Irisation wie grün schillerndes Silber ist im Besitz Sir Robert Biddulph's, beim Dorfe Linn, Thal Soliäs, gefunden.

Diese Art Reliefgläser, wie hier beschrieben, sind in Formen gepresst. In Gräbern bei Kurion fand ich drei, welche in dieselbe Form gepresst waren. Im British Museum befindet sich ein viertes Glas mit der Fundortsangabe Sidon und dabei ein Fragezeichen, unter Benutzung derselben Form hergestellt. Es dürfte wohl sicher von Cypern stammen.

Die Beschreibungen der Handmalereien auf Glas habe ich mir für zuletzt aufgespart.

Selbige sind für die Kunstgeschichte und unsere Kenntniss der Glasfabrication im Alterthume wegen ihres bisher so selten beobachteten Vorkommens ausserordentlich wichtig.

Dr. Tischler (Königsberg), einer der besten Kenner antiken Glases, hat mir in einem längeren Briefe über antikes Glas die wenigen Exemplare antiker Glashandmalerei aufgezählt, die bis jetzt bekannt sind. Sie liessen sich bisher an den Fingern abzählen.

Nicht etwa, dass die Malereien auf Glas aus römischer Zeit (sicher als älter nachweisbar ist mir kein hierher gehöriges Stück bekannt) so ausserordentlich selten auf Cypern wären. Die Art der unsoliden Technik und die vielen Zufälligkeiten, welche eine vollkommene Zerstörung der Malereien herbeiführen müssen, haben es mit sich gebracht, dass wir nicht Hunderte von bemalten Gläsern von Cypern allein besitzen.

Die Malereien sind sämmtlich auf runden Glasdeckeln ausgeführt, welche zum Verschluss kleiner tassen- oder becherförmiger Gefässe dienten. Sie gehörten zum Luxus und zur Verschönerung des Haus- und Toilettegeräths. Die Glasdeckel sind von einfacher kreisrunder, flacher (in engen Grenzen in der Grösse schwankenden) Form, auf der einen Seite in der Mitte wenig ein-, auf der anderen dem entsprechend wenig hinausgedrückt, an der Peripherie sind sie etwas stärker eingebogen und ganz am Rande mit einer rillenartigen Kante versehen, wodurch sie besser auf den Pomadetöpfchen liegen.

Die Farben sind nach dem Brennen des Glases unsolid auf der Deckelunterseite mit einem vermittelst Wasser angerührten Klebstoff aufgetragen und so, dass sie auf der Oberseite durchscheinen. Nur auf dieser Seite kann man das Bild geniessen, während man auf der anderen nichts als Farbenkleckse und Striche wahrnimmt.

Der Maler entwarf mit einem Pinsel zuerst die Conture mit schwarzer Deckfarbe und colorirte dann die trocken gewordenen schwarzen Umrisszeichnungen mit bunten Deckfarben. — In allen solchen Bodenarten, welche eine Irisation des Glases beförderten, mussten nothgedrungen die Malereien verschwinden. Wurde die Irisation, die auf der chemischen Umsetzung der Glasoberfläche und der Loslösung blattförmiger Schichten beruht, eine vollständige, musste nothgedrungen auch die Malerei ganz verschwinden.

In anderen Fällen, wenn die Malerei theilweise oder ganz erhalten war, wurde sie durch den Unverstand des Ausgräbers (bis ich die Leitung der Aus-

grabungen auf Cypern übernahm, gab's ja keine ordentliche Aufsicht) beim sogenannten Reinigen und Entfernen der Bodenpartikelchen mit dem Messer entfernt. Oder endlich verschwand die Malerei beim sogenannten sorgfältigen Einpacken mit Baumwolle, indem letztere direct gegen die Malerei drückte.

Ich lasse nie einen Ausgräber irgendwelchen Glasdeckel selbst reinigen, geschweige einpacken, bis die Abwesenheit von Farbspuren constatirt war.

So sind durch Unverstand und Nachlässigkeit in den Ausgrabungen von Williamson & Co. eine Reihe solcher antiker Handmalereien für immer zerstört worden.

Leider besitzt das Museum nur ein einziges, aber ganz vorzüglich erhaltenes und höchst seltenes und ausserdem ein zweites sehr schlecht erhaltenes Stück. Das ganze Rund des Glasdeckels wird von einem grossen, fast en face gestellten jugendlichen sympathischen Apollo- oder Bacchuskopf ausgefüllt, der mit kräftigen Conturstrichen trefflich skizzirt ist. Ein Kranz liegt in dem üppig lockig das Gesicht umrahmenden Haar. Das Fleisch ist dann mit warmer gelblich-röthlich-weisser Deckfarbe colorirt, der Kranz grün und der Hintergrund zinnoberroth ausgefüllt.

Alle übrigen Funde (sechs sehr wichtige Stücke sind jetzt im Besitz von Lady Brassey, zwei wanderten nach Paris, eins nach Deutschland und drei andere ich weiss nicht wohin), sämmtlich (wie die zwei des Museums) in einer Nekropole bei Kurion gefunden, sind dem Insel-Museum entgangen. Hätte dagegen ein Museum, wie es sein soll, mit den nöthigen Fonds existirt, und hätte man die bei den Theilungen auf die Privatunternehmer fallenden Stücke von der Museumsdirection zurückgekauft, so besässe das »Cyprus-Museum« heute die werthvollste Sammlung antiker Malereien auf Glas in der Welt. Haben ja bis heute die drei grössten Museen der Welt, London, Paris, Berlin, nicht ein Stück davon. So kann sich Lady Brassey rühmen, die bedeutendste Sammlung antiker Glashandmalereien zu besitzen. Diese Dame hat den Theil, das Drittel des Museums, also von sechs — zwei Glashandmalereien, mit allen übrigen Alterthümern des dem Museum zukommenden Drittels für 20 L. erworben (darunter noch ein prächtig irisirendes Glas mit Reliefdarstellungen und viele andere interessante Gegenstände) sic! —

Die sechs Gläser der Lady Brassey zeigen folgende Darstellungen: zweimal die nackte Venus in der Stellung der mediceischen. — Blumen und Blätter sind am Rande zur Raumausfüllung angebracht. Sehr flüchtige Skizzen; der vorgestellte Fuss ist auf der einen nur als Masse angegeben.

In Alex. P. di Cesnola's »Salaminia« ist ein ähnlicher Glasdeckel in Originalgrösse pag. 173, Fig. 150 abgebildet. Doch fürchte ich, ist die Zeichnung viel besser ausgeführt, als das Original, welches abgebildet werden sollte.

Drei Glasdeckel stellen je einen Bacchusknaben mit Weintrauben in verschiedenen Stellungen dar. Auf dem einen Deckel steht der Bacchusknabe, mit dem Kopf dreiviertel Profil (sehr glücklich in der Verkürzung conturirt), und dem entsprechend der Körper. Auf dem vierten und fünften Deckel steht der Knabe en face da und hält in den beiden ausgestreckten Armen je eine riesige Weintraube empor, wodurch glücklich das Kreisrund ausgefüllt wird.

Besonders auf dem einen Stück hat sich der zwischen Zinnober und Karmoisinroth gehaltene Hintergrund, das Hellviolett der Weinbeeren und das saftige Grün des Weinlaubs vortrefflich conservirt. Sehr gut sind auch die Weintrauben skizzirt und wie die Weinbeeren in ihrem Contur sich gegenseitig überschneidend. Eine gesunde Beobachtung der Natur liegt vor.

Von demselben Vorwurfe, dem Bacchusknaben mit gespreizten Armen, entdeckte ich ein halb und mehr durch Unvorsichtigkeit zerstörtes Stück unter den Alterthümern von J. W. Williamson & Co. in Limassol. Ein weiteres Exemplar desselben Vorwurfs von besserer Erhaltung befindet sich heute in Deutschland.

Der sechste Deckel von Lady Brassey stellt ein Kniestück dar, eine Halbfigur mit Flügeln, leider nur theilweise erhalten.

Auf den zwei nach Paris gewanderten Stücken war nur soviel erhalten, dass auf dem einen eine nackte Figur, wohl Herkules, skizzirt war, auf dem zweiten ein vierfüssiges laufendes Thier.

Zwei jagende vierfüssige Thiere, von denen das eine ein Pferd oder Hund, leider fast ganz zerstört, liessen sich auf zwei weiteren Deckeln der Williamson-Sammlung in Limassol erkennen, von denen der eine in's Cyprus-Museum kam, der andere, ich weiss nicht, wohin.

Dr. Tischler hat mich zuerst auf die Wichtigkeit des Motivs der rennenden Thiere aufmerksam gemacht, welches auf einigen der wenigen in Europa (Dänemark) gemachten Funden ebenfalls auftritt.

Damit schlösse sich die Reihe der Schätze unseres Cyprus-Museums und die Geschichte der Ausgrabungen auf Kypros seit 1878. Gerne möchte ich die Hoffnung daran knüpfen, dass der jetzt erwartete neue Generalgouverneur vernünftigen Vorschlägen geneigter, mit Hülfe des gesetzgebenden Körpers das Privat-Museum zum officiellen Landes-Museum macht und die so nothwendige Staatssubvention demselben verschafft.

Sollte der neue Gouverneur aber in die Fussstapfen des alten treten und man nicht von London aus einschreiten, sollte es dem jetzigen Chefsecretär gelingen, seinen unglücklichen Einfluss weiter geltend zu machen, dann wäre besser gewesen, man hätte nie ein Museum gegründet und die Alterthümer in der Erde gelassen für bessere Zeiten.

Max Ohnefalsch-Richter.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Kritische Geschichte der Ideale. Mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst. Von Dr. **Adalbert Svoboda.** Erster Band. Leipzig, Th. Grieben's Verlag (L. Fernau) 1886.

Die Bedeutung der Kunstdenkmäler als geschichtlicher Quellen leuchtet um so mehr ein, je mehr sich der Geschichtsforscher entlegenen Perioden zuwendet. Wie wenig vermöchte der Historiker die dürftigen Schriftquellen über die alten Völker des Orients, Assyrier, Babylonier, Perser, Aegypter zu verstehen, wenn nicht die Kunstdenkmäler mit ihrer sinnenfälligen Erläuterung zu den Schriftquellen hinzutreten würden. Aber auch die Kenntniss minder entlegener Zeiträume moderner Culturvölker, mögen die Schriftquellen dafür noch so reich fliessen, gewinnt durch eingehendes Studium der Kunstdenkmäler — das leider oft hintangesetzt wird —, da gerade in der Kunst der Genius eines Volkes sich am vernehmlichsten offenbart, weil er darin nicht äusserem Zwange, sondern innerer Neigung nachgeht. Der Verfasser der »Kritischen Geschichte der Ideale« theilt diese Auffassung; für ihn sind die Kunstdenkmäler die wichtigsten und ergiebigsten Quellen, um zur Erkenntniss des Idealglaubens der Völker zu gelangen. Sein Werk berührt sich mannigfach mit Carrière's Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwicklung, aber er fusst auf einer ganz anderen Weltanschauung, verfolgt andere Ziele und demgemäss ist auch die Organisation seines Werkes eine ganz andere. Auf dem Boden eines strengen naturwissenschaftlichen Positivismus stehend, übt er unerbittliche Kritik an allen religiösen Mythologien; der Einfluss Feuerbach's tritt darin sichtlich zu Tage, und an Feuerbach gemahnt auch des Verfassers unbeugsamer Wahrheitssinn und seine klare, gemeinverständliche Darstellung. Wie bei Carrière hat man auch hier nicht nach kunstgeschichtlichen »Entdeckungen« zu suchen, dem Verfasser war das Studium der Kunstwerke Mittel zu seinem Zwecke; aber freilich fällt von daher auch wieder manches ungeahnte Licht auf den Inhalt und geistige Bedeutung einzelner Kunstwerke und ganzer Kunstepochen. Da der vorliegende Band die Kritik des Seelen- und Unsterblichkeitsglaubens zum Gegenstande hat, so wird dem entsprechend die Sepulcralkunst hier besonders eingehend behandelt; das führt wieder vorwiegend

auf das Gebiet der Kunstindustrie, wogegen im zweiten und dritten Band, welche der Kritik der Gottesideale der verschiedenen Völker gewidmet sein werden, die Monumentalkunst in ausführlicher Weise berücksichtigt werden soll. Nichtsdestoweniger war der im ersten Band zu bewältigende Stoff ein sehr umfangreicher: umfasste er doch die Denkmäler der Sepulcralkunst der orientalischen Völker, Griechenlands und Roms bis in die christliche Periode hinein. Man wird den Reichthum der angezogenen Thatsachen, die ausgebreitete Litteraturkenntniss, den kritischen Tact in der Wahl autoritativer Berichterstatter sich nur erklären können, wenn man im Auge hält, dass der Verfasser seit zwanzig Jahren die Materialien für sein Werk sammelte und sichtete. Hat ihm so vieljährige Arbeit die Herrschaft über das Material gegeben, so hat sie doch nicht sein Auge getrübt, sein Urtheil befangen oder gar unselbständig gemacht. Allen mystischen Träumereien, allen spitzfindigen Deutungen abhold, tritt er an die Kunstwerke heran, und will nur das aus ihnen herauslesen, was sie unmittelbar einem vorurtheilslosen Beschauer anvertrauen. In einzelnen Fällen mag diese Unbefangenheit zu weit gehen, mögen der geschichtlichen Bedingtheit des angerufenen Werkes zu wenige Zugeständnisse gemacht worden sein; um so unbefangener aber wird dann seine Zeugenschaft für die noch wirkungskräftigen Eigenschaften der Kunstwerke längst untergegangener Völker. Hierher gehören gleich die anziehenden Capitel über die sepulcrale Kunst der Aegypter, deren weltlicher naiver Charakter gerade in der älteren Periode mit besonderer Liebe gewürdigt wird. Von der Kleinkunst wird gerühmt: »Die Kleinkunst und das von der Kunst berührte Handwerk entstellten und verzerrten die Naturformen nicht aus Gefälligkeit für Götter, drückten nicht das Uebernatürliche durch unnatürliche Formenverbindungen aus« (S. 200). Mit besonderer Ausführlichkeit, der aber die Liebe zur Sache und das Verständniss derselben völlig entspricht, wird die Sepulcralkunst der Griechen behandelt. Bis auf die Ergebnisse der jüngsten von Wien und Berlin ausgerüsteten Expeditionen herab beherrscht der Verfasser den ganzen antiken Denkmälerschatz und verwerthet denselben als Urkundensammlung des Cultur- und Geisteslebens jener Epoche. So vermag er auch das Bild des Kampfes religiöser Vorstellungen bis zur klaren fest umrissenen Personification, aber auch das Wachsthum der Gemüths- und Geistescultur bis auf seine letzte Höhe hinauf zu zeichnen. Einer oder der andere mag damit nicht einverstanden sein, dass der Verfasser aus der Grabsculptur die symbolische Deutung grundsätzlich ausgeschlossen oder sie doch auf wenige naheliegende Beziehungen eingeschränkt haben will (»die Darstellungsstoffe der Stelenreliefs beziehen sich nicht auf Glaubens-, sondern auf Herzenssachen«), immerhin muss man diese vorbehaltlose Operation gegen die in der Litteratur noch nicht ganz getilgte Nachwirkung der Creuzer'schen Richtung willkommen heissen. Welche warme Schönheitsbegeisterung aber, welch feines Formenverständniss kommt in dem Capitel über die Tonbilder von Tanagra zum Durchbruch! — Ueberhaupt der wissenschaftliche Naturalismus des Verfassers fühlt sich wohl und wie daheim bei dem naiven Naturalismus des Hellenenthums. Wenn sich hie und da eine

ungeschichtliche Reflexion des Positivisten und Menschenfreunds in die geschichtliche Darstellung verirrt, z. B. über den Charon Obolus (S. 382), so kann dies den Genuss, welchen der ganze Abschnitt über griechische Kunst gewährt, nicht verringern. Auf die prächtigen Capitel über die Lyrik und das Drama der Griechen, soweit sie den vom Verfasser behandelten Stoff als Quelle erläutern, sei nur hingedeutet; desgleichen auf den mit besonderer Sorgfalt gearbeiteten Abschnitt über die griechische Philosophie. Da in der Sepulcralkunst des noch heidnischen Römerthums vielfach Formen und Ideen der griechischen Kunst ausklingen, so sind diese Denkmäler auch kürzer behandelt, ohne dass jedoch der Verfasser es unterliess, wo ein Fortschritt merkbar, bestand er in neuer Auffassung alter Motive oder als die Fortentwicklung derselben, auf diesen hinzuweisen. Man kann es begreifen, dass der Verfasser von seinem Standpunkt aus dem Supernaturalismus des Christenthums gegenüber sich minder wohl fühlt. Die »Wahnideale«, gegen welche er kämpft, haben ja gerade hier ihre besondere Kräftigung und — man möchte sagen — wissenschaftliche Hoffähigkeit erhalten. So ist denn das Urtheil über die sepulcrale Kunst des Urchristenthums nicht von jeder Voreingenommenheit frei. Die besten der Katakombenmalereien stehen doch wohl auf einer Stufe mit der paganen Malerei der Zeit; und dann muss man im Auge halten, unter welchen Bedingungen sie geschaffen wurden. Die später zunehmende Steifheit in der Zeichnung der Gestalten ist auf die allgemeine Verkümmerung der Kunst zurückzuführen, nicht auf künstlerische Absicht nach Neuschaffung eines Ideals. Die altchristliche Formensprache knüpft unmittelbar an die antike an, und darum ist ihr Schicksal auch an deren Verfall geknüpft. Erst mit Giotto beginnt die christliche Formenwelt sich einer neuen selbständigen Formensprache zu bedienen. Die aphoristische Bildersprache der altchristlichen Kunst ist gewiss unkünstlerisch; ihre Rechtfertigung findet sie aber doch in der politischen Lage der Christen. An der Richtigkeit des harten Urtheils des Verfassers über die Symbole in der Kunst ändert allerdings diese Thatsache nichts, sie bestätigt sie nur. Dass der Verfasser öfters gegen jene Interpretationsrichtung Front macht, welche hinter jeder Figur einen geheimen Sinn wittert, selbst wo diese offenbar eine decorative Function hat, entspricht nur seinem ganzen Standpunkt, doch wird er dafür heute selbst unter katholischen Archäologen Gesinnungsgenossen finden, abgesehen von jener linken Richtung, welche wie V. Schultze darin wohl zu weit gehen.

In einigen folgenden Capiteln wird auch die Grabplastik der späteren Zeit, des Mittelalters und der Renaissance behandelt. Hier hat nach Dafürhalten des Referenten die Kritik des sachlichen Inhalts die vorurtheilslose Würdigung ästhetischer Elemente beeinträchtigt, zum mindesten dem gothischen Grabmal gegenüber, aus welchem sich doch auch die edelsten Typen des italienischen Grabmalbaues der Frührenaissance bis zu Andrea Sansovino's Grabdenkmälern im Chor von S. M. del Populo in Rom entwickelten. Das kurze Capitel: Wie man die Gottheit verbildlicht hat, gehört rechtwegs nicht in diesen Band und hätte der strengen Gliederung des Stoffes

wegen hier unterdrückt werden müssen, zumal zunächst doch nur einige Andeutungen gegeben werden konnten.

Auch solche, welche in der Kritik der Ideale einen andern Standpunkt als der Verfasser einnehmen, werden Förderung und Anregung durch das Buch finden. Den Kunsthistoriker von Fach aber wird es interessiren, eine ganze grosse Gruppe von Kunstdenkmälern mit strenger Folgerichtigkeit als Urkunden der Entwicklung des menschlichen Geistes, seiner Irrthümer und Ahnungen gedeutet zu sehen. Wir wünschen dem Verfasser Kraft und Ausdauer für die Fortsetzung und den Abschluss seiner Arbeit. *H. J.*

Die Kunstthätigkeit in Prag zur Zeit Karls IV., von Dr. **Adalbert Horčička,** elfter und zwölfter Jahresbericht des deutschen Staatsgymnasiums in Prag-Altstadt. Prag, Selbstverlag der Anstalt, 1883 u. 1884, 8°. 37 u. 65 S.

Eine umfassende systematische Darstellung der Kunstthätigkeit, die unter Karl IV. in Böhmens Hauptstadt sich entwickelte und dieselbe zu einem höchst beachtenswerthen Vororte künstlerischen Schaffens im 14. Jahrhunderte erhob, wird durch die äusserst interessanten und schätzenswerthen Studien Horčička's angebahnt, welche bedeutend über dem stehen, was Grueber, Die Kathedrale des hl. Veit zu Prag und die Kunstthätigkeit Kaiser Karls IV., Prag 1869, in der Behandlung dieses Themas geboten. Die erste derselben behandelt die Leistungen auf dem Gebiete der Architektur und Plastik. Vor allem wird nach dem Hinweise, dass die Gothik in Böhmen erst unter den Luxemburgern zu unbestrittener Herrschaft gelangte und unter Karl IV. die schönsten Denkmale derselben erstanden, der Prager Bischof Johann IV. von Dražic als Vorläufer der karolinischen Periode gewürdigt. Zeugnisse seines regen Kunstsinnes waren der Neubau der prächtig ausgestatteten bischöflichen Residenz, die Gründung der Aegidiuskirche des Dominicanerklosters, der kostbare Schmuck der Gräber des hl. Adalbert und Sylvester im alten Prager Dom und vor allem die Anlage des Klosters der regulirten Augustinerchorherrn zu Raudnitz, wo der mit drei Genossen aus Avignon berufene Meister Wilhelm 1333 den Bau einer Elbebrücke begann und die einheimischen Architekten im Brückenbau unterwies. Während König Johann sich wenig um künstlerische Bestrebungen kümmerte, fanden letztere von Seiten seiner Gemahlin Elisabeth, mit deren Dotationen eine rege Bauthätigkeit in Königsaal im Zusammenhange stand, wesentliche Förderung. Vom Geiste der Mutter schien auch der in Frankreich gebildete Karl durchdrungen, der 1333 den Neubau der Hradschiner Königsburg in Angriff nahm und 1335 vollendete; französische Vorbilder sind massgebend. Unter allen Baudenkmalen interessirt namentlich der Prager Dom, für dessen Meister die in Tomeks Základy zusammengestellten Notizen die Familienverhältnisse Peter Parler's geschickt einbezogen sind. Nach Charakterisirung der Mathias von Arras und Peter Parler zugehörigen Bautheile werden auf Grundlage der von 1372—1378 reichenden Solutio hebdomadaria pro structura templi Pragensis, die in der Bibliothek des Prager Metropolitancapitels erhalten ist, sehr interessante Nachrichten über den Baubetrieb, das

Verhältniss des Magister operis und der Directores fabrice, den Arbeitslohn und die wöchentliche Bemessung desselben nach der vom Notarius Zoll für Zoll abgeschätzten Arbeit beigebracht; welche Summen für den Bau verwendet worden sein mögen, davon erhält man eine Ahnung durch die Schlussnotiz der Rechnungsbücher, welche die Gesammtausgabe auf 3353 Schock, 15 Prager Groschen und 6 Parvi festsetzt. Nach dem Hinweise auf die in der Prager Bauhütte gebildeten Meister und den Antheil Peter Parler's namentlich an der Bartholomäuskirche in Kolin, sowie der Barbarakirche in Kuttenberg folgen die Massnahmen Karls IV. für die Befestigung und Regelung der Landeshauptstadt, wo namentlich in dem sich immer bedeutender entwickelnden neuen Stadttheile durch Karl IV. mehrere Klöster gestiftet wurden und in den Kirchen derselben, sowie in anderen damals erbauten Gotteshäusern der Neustadt besonders die dreischiffige Hallenanlage zur Verwendung gelangte. Eingehender Besprechung wird die Anlage der Karlshofer Stiftskirche in ihrem Verhältnisse zur Aachner Pfalzcapelle Karls des Grossen gewürdigt und von den Prager Pfarrkirchen der Neubau der Teynkirche speciell besprochen, da beide Denkmale in der Art ihres Chorschlusses an Peter Parler's Theil der Bartholomäuskirche in Kolin gemahnen. Der Einfluss der Gothik auf die Privatbauten scheint durch den Erker des Carolinums entsprechend betont, worauf mit dem Baue der Karlsbrücke, deren Anlage abermals Peter Parler übertragen wurde, der Abschnitt über Architektur beendet wird.

Weniger zahlreich sind die Denkmale der Plastik, unter welchen 21 schon bei der Baugeschichte des Domes einbezogene Büsten der Triforiumgalerie durch lebensvolle Auffassung gleich der Peter Parler selbst zuzurechnenden Wenzelsstatue hervorragen; interessant bleibt der Hinweis auf die an letzterer nachweisbaren Spuren der Bemalung, von der sich auch an dem Grabdenkmale König Ottokars II. schwache Ueberreste erhielten. Dass im Anschlusse an die Parler'sche Schule, die durch reichen plastischen Schmuck die Architektur des Domes belebte, nicht nur auf die Denkmale der Plastik in Prag, sondern auch jene des Landes überhaupt Bezug genommen wird, fügt sich als willkommene, das Ganze abrundende Erweiterung an. Nach dem Hinweise auf die Leistungen des Bronzegusses, unter welchen die 1373 gegossene Reiterstatue des hl. Georg, eine Leistung des Martin und Georg von Clussenberg, welche Leseart der Verfasser entschieden mit Recht gegen Clussenbach vorzieht, verständnissvoll gewürdigt wird, endet die erste Studie mit Erwähnung prächtiger Schmiedearbeiten, von denen das Gitter der Karlsteiner Kreuzcapelle mit den deutlichen Spuren des einstigen Farbenschmuckes einen neuen Beleg für die Ausdehnung der Polychromirung bei mittelalterlichen Denkmalen bietet.

Dieselben tüchtigen historischen Kenntnisse und ein ruhiges, zutreffendes Urtheil in der Würdigung der Kunstobjecte, welche in dieser Arbeit vortheilhaft hervortreten, bilden auch die gute Grundlage für die zweite Abhandlung, welche mit einer Darstellung der Richtung der Zeit und des Reliquiencultus Karls IV. anhebt, den Einfluss beider auf die Ausbildung der Goldschmiedekunst erläutert und mit der Besprechung einiger Denkmale derselben schliesst.

Ein in allen Zügen fesselndes Bild entrollt sich, in welchem man den Sammeleifer Karls IV. rücksichtlich der Reliquien genau verfolgen und die Mehrung seines Schatzes aus allen Gegenden der Welt anstaunen kann, da die Zahl der Heiligen, von denen er Ueberreste gewann, bald gegen 500 betrug, deren Reliquien vornehmlich im Prager Dome und in Karlstein aufbewahrt, in feierlicher Procession in Prag eingeholt und alljährlich an einem besonderen Festtage zur frommen Verehrung ausgestellt wurden. Soweit dieselben nicht schon in einer entsprechenden Fassung erworben wurden, liess Karl IV. sich die würdige Ausstattung hervorragender Stücke besonders angelegen sein, während die »Reliquiae sanctorum minorum gentium« nur in Schränken oder Kisten aufbewahrt wurden. Da er vornehmlich Prager Meister zur Fertigung der Reliquiare heranzog, ist es natürlich, dass eine stattliche Anzahl von Goldschmieden sich in dieser Periode nachweisen lässt. Manche derselben, als Fridlinger Nicolaus, Heikeler Nicolaus, Platzinsgut Frenclinus, sind unzweifelhaft Deutsche gewesen, die auch noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts vereinzelt unter den Meistern dieses Gewerbes auftreten, wie Heinricus aurifaber de Egra, Heinricus aurifaber Misnensis, Johannes de Kotbus, Newenmeister Johannes, aurifaber de Kotbus u. a. Tomeks Základy bleiben die zuverlässigste Basis für die Liste der in den Tagen Karls IV. nachweisbaren Künstler, welche schon unter demselben zu einer eigenen Genossenschaft zusammentraten und den hl. Eligius zum Patrone wählten, dessen Infel 1378 von Karl V. »nobis aurifabris Pragensibus« zum Geschenke gemacht wurde. Was diese Meister zu leisten im Stande waren, wird durch eine kurze Würdigung der erhaltenen Denkmale dargethan, unter welchen die sogenannte Parlermonstranz und die Monstranz mit der hl. Katharina von dem Stile des Dombaumeisters beeinflusst erscheinen und erstere vielleicht sogar auf einen Entwurf seiner Hand zurückgeht; einzelne Stücke fremder Provenienz werden stets entsprechend charakterisirt, z. B. das kleinere Kreuz des Domschatzes, das Papst Urban IV. dem Kaiser schenkte, oder die 1350 dem Dome geschenkte, in Italien oder Südfrankreich erworbene Onyxschale. Der Ansicht, dass der Admonter Tragaltar, den der Leitomischler Bischof Albert von Sternberg 1365 consecrirte, eine Prager Arbeit sei, kann man ohne Bedenken beipflichten; wenigstens hat Ref. von dem Werke selbst den gleichen Eindruck empfangen. Die Besprechung der wichtigsten Stücke erbringt in der That die Ueberzeugung, dass die Goldschmiede Prags in der Zeit Karls IV. wahrhaft mustergiltige Werke schufen, deren reine Formen und geniale Auffassung noch heute alle Beachtung verdienen.

In selbständigen Abschnitten werden darauf der böhmische Kronschatz, die deutschen Reichskleinodien, die Reliquienerwerbungen Karls IV. in Süddeutschland 1353—1354 und auf dem Römerzuge 1354—1355 behandelt. Den Hauptgegenstand des ersten bildet die 1347 gefertigte, dem hl. Wenzel geschenkte Krone, deren Formen von französischem Muster beeinflusst sind, während in dem zweiten nebst Angabe der unwesentlichen Aenderungen, die Karl IV. an den deutschen Reichskleinodien vornehmen liess, dem Feste der Ausstellung derselben auf Grund von Tomeks Základy besondere Aufmerksam-

keit geschenkt ist. Die beiden letzten Theile erweisen sich als detaillirte Ausführungen der S. 15 erwähnten Züge, auf denen Karl IV. in Augsburg, Kempten, Petershausen, St. Gallen, Reichenau, Säckingen, Haslau, Andelach, Ersheim, Weissenburg, Mainz, Trier, sowie in Aquileja, Padua, Mantua, Mailand, Pisa, Perugia, Modena und Rom die Mehrung seines Reliquienschatzes sich angelegen sein liess.

Leider ist die Untersuchung nicht abgeschlossen, da die späteren Reliquienerwerbungen bei der Reise nach den Rheingegenden und Niedersachsen 1356, auf der Krönungsfahrt nach Arelat 1365 und den 1370, 1372 und 1377 nach Italien, Deutschland und Frankreich unternommenen Zügen nicht mehr berücksichtigt sind; vielleicht hätte sich die Schilderung dieser Reisen am besten der kurzen Angabe auf S. 15 angeschlossen, weil nach Ansicht des Ref. dadurch auch die beiden letzten Abschnitte in einen engeren organischen Zusammenhang mit dem ersten Theile der zweiten Studie gekommen wären.

Jedenfalls hat es aber der Verfasser verstanden, unter gewissenhaftester Heranziehung der einschlägigen Litteratur — auch der tschechischen — anschaulich zu machen, was Architektur, Plastik und Goldschmiedekunst unter Karl IV. in Prag geschaffen haben. Hoffentlich vervollständigt er bald das Bild der karolinischen Kunstperiode noch durch eine Arbeit über die Leistungen auf dem Gebiete der Wand-, Tafel- und Miniaturmalerei und legt mit gleichem Geschicke und Verständnisse die Einflüsse dar, welche zur eigenthümlichen Bildung der Prager Schule beigetragen haben.

Prag, im Mai 1886. *Joseph Neuwirth.*

Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von **Albin Czerny,** regul. Chorherrn und Bibliothekar. Linz, F. J. Ebenhöch'sche Buchhandlung. 1886. 8°.

Der Verfasser hat sich bereits durch einige Schriften, welche sämmtlich culturhistorische Stoffe aus der Vergangenheit des Landes Oberösterreich und insbesondere solche aus der Geschichte seines altberühmten Stifts behandeln, verdient gemacht, von denen namentlich eine ältere Brochure über die dortige Bibliothek auch für die kunstgeschichtlichen Forschungen interessantes Material enthält. Sein neuestes, 319 Seiten umfassendes Buch ist nur dem letzteren Gebiete entnommen und tritt mit einem geradezu erstaunlichen Reichthum von urkundlichen Ergebnissen entgegen, welche die Geschichte der Kunst in Oesterreich in ausserordentlicher Weise fördern.

In chronologischer Folge die Entwicklungsgeschichte der Bauten, der malerischen, plastischen und kunstgewerblichen Ausschmückung beleuchtend, bringt das Werk nicht weniger als bei 350 Namen von Künstlern, welche allein diesem Stifte ihre Leistungen gewidmet haben, von der romanischen Periode bis in die Neuzeit. Die Ueberfülle des Materiales ist eine so grosse, dass sich die Anführungen aus den Urkundentexten drängen und, wie der Verfasser wohl stillschweigend zugiebt, so manche Anwendung und Verwerthung seines gehäuften Stoffes zu Zwecken der allgemeinen kunstgeschichtlichen Darstellung erst einer weiteren Benützung seines trefflichen Buches vorbehalten bleiben

muss. Ohne im geringsten damit einen Vorwurf verbinden zu wollen, — ein Werk von dieser Beschaffenheit muss ja begreiflicherweise sich engere Grenzen stecken, — ist überhaupt zu bemerken, dass Czerny nichts anderes bietet, als was über die in St. Florian beschäftigten Künstler und Kunsthandwerker das Hausarchiv Neues verkündet. Zahlreiche derselben haben nun aber für die weitere Kunstgeschichte Oesterreichs und selbst weiterhinaus so mancherlei Bedeutung und so verbreiten denn auch die von Czerny gefundenen, auf sie bezüglichen Nachrichten mannigfach neues Licht über ihre sonstige Wirksamkeit, ergeben sich mannigfache Combinationen daraus über ihr Leben, ihre Chronologie, Genealogie und Schule, — diese Dinge können nur aus einer, das gesammte Kunstwesen Oesterreichs reichhaltig umfassenden Kenntniss heraus gewürdigt und ergründet werden, wozu das Buch nur einen Beitrag und Anstoss bietet, denn blosse, in einer Note beigefügte Auszüge aus Nagler etc. reichen hiefür wohl nicht aus. Solch ein fleissiger Specialist, der nur an einem Orte aus dessen archivalischen Quellen Neues zu Tage fördert, hat oft keine Ahnung, welchen Dienst er durch Mittheilung localer Notizen der Gesammtforschung leistet; wie er die bisherigen, irrthümlichen Combinationen damit corrigirt, sobald seine neuen Funde mit Daten von anderen Orten zusammengehalten werden, und er weiss in Folge dessen auch in der Regel nicht, wie gegenüber seinem werthvollen Material und den zum erstenmal publicirten Urkunden im Texte, die in der Fussnote beigesetzte biographische Notiz aus einem unserer allgemeinen Künstlerlexiken eine recht fadenscheinige Figur spielt, ja, zuweilen geradezu umgestossen wird durch die Folgerungen, welche sich aus den hier gegebenen, neuen Mittheilungen ziehen lassen, wenn man durch den Ueberblick über die gesammten jüngsten Special- und Localforschungen im Stande ist, eine Correctur der allzulange von Buch zu Buch fortgeschleppten Irrtümer unserer österreichischen Kunstlitteratur vorzunehmen.

Am reichlichsten fliessen auch für das kunstgeschmückte Stift St. Florian die Quellen in der Periode des Barockstiles, während welcher es unter den mit fürstlichem Prunksinn begabten Pröbsten Franz Claudius, Johannes Bapt. III. und Johannes Georg II. seine Glanzzeit feierte. Künstler wie die Carlone, Prandauer, Daniel Gran, Martino und Bartholomäus Altomonte, Gius. Ghezzi, Leonhard Sattler, nehmen da die ersten Stellen ein, denen sich ein Heer von Bildhauern, Malern, Steinmetzen, Stuccatoren, Kunsttischlern, Schmieden, Goldschmieden, Stickern etc. anschliesst. St. Florian war im Anfange des 18. Jahrhunderts eine grosse Kunstwelt für sich; die deutschen und welschen Meister verschiedenster Richtungen lebten an dem Orte als Hausgenossen, welche unaufhörlich, vom grossen Fresco und Kirchenbau bis zum Kästchen und Ofen, Alles für das Local in vornehm künstlerischem Stile zu besorgen die Obliegenheit hatten.

Anlässlich so vielfacher Herbeiziehung der aus den verschiedensten Gegenden stammenden Künstler und Kunsthandwerker kann es nun nicht fehlen, dass auch in Sachen des Stiles an einem so wichtigen Platze die mannigfachsten Elemente aufeinanderstossen. Dies spricht sich auf höchst interessante Weise

in den Mittheilungen des Werkes aus. Sehr kräftig erweist sich selbstverständlich der italienische Einfluss, welcher durch Künstler aus der Gegend von Como vermittelt wird, durch die Mitglieder der verzweigten Familie Carlone in der Architektur, die Bussi im Stucco, Turriani in der Malerei etc. Aber auch der Römer Ghezzi liefert Wichtiges. Von deutschen Blüthestätten der Kunst hat München Bedeutung, besonders durch den Maler Wolf, Augsburg als Quelle zahlreicher gewerblicher Producte; der Schlesier Willmann, der belgische Maler Anton Haustin, der Blumenmaler Bosschaert von Antwerpen, der Trientiner Maler Rensi und viele andere Fremde begegnen in den Aufzeichnungen. Der gleichzeitige, grosse Aufschwung der Künste in Wien war zwar die Veranlassung zu solcher Prachtentfaltung auch in St. Florian wie an andern Orten Oesterreichs, gleichwohl finden sich nur wenige und untergeordnetere Beziehungen zu dortigen Meistern, welche Erscheinung ihren natürlichen Grund hat. Für die grossen architektonischen und malerischen Aufgaben musste man sich mit eigenen, nur für das Stift thätigen Fremden versehen, denn dergleichen konnten die berühmten Künstler der Hauptstadt nicht etwa so nebenbei betreiben, welchen damals die bedeutendsten Arbeiten in Kirchen und Palästen Wiens oblagen, was aber das Kunstgewerbe betrifft, so gab es zu jener Zeit in der nächsten Umgebung des Stiftes selbst eine so grosse Menge vortrefflicher Arbeiter, dass mit ihrer Hilfe auch das Prunkvollste beschafft werden konnte, wie heute noch die köstlichen Tischlerarbeiten eines Jegg, die prächtigen Eisenarbeiten etc. bekunden.

Auch aus der Renaissanceperiode und aus dem Mittelalter bringt der Verfasser Werthvolles. Die Baugeschichte der Kirche wie des colossalen Stiftsgebäudes wird klar dargelegt, sie reicht zurück auf die Kunde von einem Bau des kunstsinnigen Altmann im 11. Jahrhundert, eine ihr vorausgegangene Kirche der Karolingischen Zeit und endlich auf die älteste Cellula sancti Floriani ad puoche (bei den Buchen). Aus der romanischen Epoche ist viel von Miniaturen die Rede, im 16. Jahrhundert und später beginnt schon die rege Bauthätigkeit, welche in der Barokzeit ihren Höhe- und Endpunkt erreichen sollte. Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen, dass derartige Arbeiten neuestens in Oesterreich sich mehren und namentlich, dass in geistlichen Häusern das Interesse dafür erwacht. Czerny hat uns mit dieser unsäglich mühsamen und sorgfältigen Monographie einen grossen Dienst geleistet und ein gutes Beispiel gegeben, auf welche Weise unsere kunstberühmten Stifte der Reihe nach an die Erforschung ihrer Hausarchive heranschreiten sollten. *Dr. A. Ilg.*

Les artistes célèbres. Maxime Collignon: Phidias; Ch. Clement: Decamps; Roger Marx: Henri Regnault; Ch. Cournault: Jean Lamour; Paris, librairie de l'art (J. Rouam), 1886.

Die Sammlung schreitet rehr rüstig vorwärts, und man wird nicht oft zu klagen haben, dass diese Schnelligkeit die Gediegenheit des Inhalts und der künstlerischen Ausstattung zum Nachtheile gereiche. Diesmal gewiss nicht. Die kleine Monographie über Phidias ist eine so glückliche Leistung Collignon's, dass sie ihm für manche archäologische Sünde Vergebung bringen wird.

Von der umfangreichen Litteratur dürfte ihm kaum etwas von Belang entgangen sein — die deutsche Phidiaslitteratur ist bis auf die hart angefochtene Abhandlung Blümner's in der Festschrift für Anton Springer benützt. So zahlreich aber auch die Quellenverweise sind, die Darstellung behält den Zweck der Herausgabe dieser Künstlerbiographien im Auge: nicht den Fachmann, sondern den gebildeten Laien zu belehren. Und so gibt denn die 124 Seiten lange Schrift ein wohlgerundetes Bild der Kunstthätigkeit des Phidias, legt aber auch die Wurzeln bloss, aus welchen diese hervorging. Fünfundvierzig Abbildungen erläutern den Text — von diesen sind die meisten, besonders die, welche Parthenonsculpturen wiedergeben, ganz vorzüglich gelungen.

Die Biographie Decamps' von Charles Clement wird, abgesehen von der Würdigung der Künstler aus so kundiger feinsinniger Feder, Allen, welche nicht gerade mit dem Künstler auf das Genaueste vertraut sind, manches Neue bieten. Wie viele wissen, dass Decamps, welcher den Orient der Kunst erschloss, welcher neben Delacroix bahnbrechend auf die coloristische Entwicklung der französischen Malerei wirkte, auch ein Meister politischer Satyre war, wie die zahlreichen Caricaturen von Persönlichkeiten und Zuständen der Restaurationszeit beweisen. Es war gut, gerade dies so wenig gekannte Bethätigungsgebiet des Künstlers durch eine Reihe trefflicher Illustrationen einem grösseren Leserkreis in Erinnerung zu bringen.

Eine sehr dankbare, aber nicht ganz leichte Aufgabe hatte Roger Marx als Biograph des Henri Regnault. Die künstlerischen Erfolge während des Lebens hatte der Tod auf dem Schlachtfeld (1870) noch höher gehoben. Den Enthusiasmus für den Helden hatte man mit der Bewunderung für den Künstler vermengt. Später opponirte gegen ungemessenen Enthusiasmus eine kleine kritische Minorität. Marx sucht die Mitte, und wenn er die Qualitäten des Malers rühmt, so kann er doch nicht umhin, zuzugestehen, dass es dem Künstler unbekannt geblieben ist, was Stil, Poesie, Erfindung und selbst Gedanke gewesen ist (S. 92). Und über dieses Urtheil wird die geschichtliche Würdigung wohl nie hinauskommen. — Regnault war ein glänzender Routinier, aber die schöpferische Kraft des grossen Künstlers hat er doch nicht besessen. Auch sein prächtiges Denkmal im Hofe der École des Beaux-Arts kann dies Urtheil nicht beeinflussen.

Für die Geschichte des Kunstgewerbes ist von grossem Interesse die Biographie Lamour's, eines der grossen Meister auf dem Gebiete der Schlosser- und Schmiedetechnik, an welchen die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch so reich war. Lamour (1698—1771) stand im Dienste des Karl Stanislaus Leszczynski in Nancy, wo sich auch noch die schönsten seiner Arbeiten finden.

Archivio storico lombardo (Jahrgang 1885, Serie II, Vol. II, Anno XII. Milano, Brigola.

Dieser Band ist ungewöhnlich reich an kunstgeschichtlichen Beiträgen. Michele Caffi gibt unter dem Titel: »Di alcuni Architetti e Scultori della Svizzera italiana« eine Zusammenstellung der Baumeister und Bildner, die, aus dem heutigen Canton Tessin stammend, seit den Zeiten des Mittel-

alters bis auf die jüngste Vergangenheit in Italien thätig gewesen, und über die uns entweder auf ihren Arbeiten inschriftliche oder sonst urkundliche Daten überliefert sind. Der Charakter der Arbeit, die sich durch fleissige und sorgfältige Benützung der einschlägigen Schriftquellen, bis auf die neuesten Arbeiten A. Bertolotti's herab, auszeichnet, gestattet an diesem Orte kein detaillirtes Eingehen in dieselbe.

Dr. C. Casati bringt einen Beitrag über »Giuseppe Arcimboldi pittore Milanese (1527—1593), den Hofmaler der Kaiser Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II., über dessen groteske, bald aus lauter Blumen, bald aus den verschiedensten Thiergestalten zusammengestückelte Bildniss-Karrikaturen und seltsam naturalistische Allegorien sowohl Lomazzo (Idea del Tempio della Pittura cap. XXXVIII und Trattato della Pittura libr. VI. cap. XXVI) als Gr. Comanini (Il Figino, o vero del fine della pittura dialogo. Mantova 1591) ausführlich berichten, während Moriggia (Della nobiltà di Milano, libr. V, pag. 461) seine Porträtgalerie von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses und sein Geschick im Arrangement von Festen, Turnieren und scenischen Darstellungen rühmt. Aus Comanini ergibt sich für Arcimboldi auch die Priorität der Entdeckung der harmonischen Grade der Farben, entsprechend den musikalischen Tonintervallen, welche gewöhnlich dem erst 1688 geborenen französischen Jesuiten Louis Bertrand Castel zugeschrieben wird. Von den malerischen Arbeiten Arcimboldi's ist heute nichts mehr nachweisbar: sie gingen wahrscheinlich alle bei der Plünderung des Prager Schlosses im 30jährigen Kriege zu Grunde.

Giuseppe Mongeri gibt in seinem Artikel: »Un artista inavvertito« einige Daten über den Baumeister Benedetto da Firenze, den er schon früher (Jahrg. 1884, p. 433) im Verein mit Antonio Filarete bei den Arbeiten am Castell zu Mailand von 1463 bis etwa 1473 beschäftigt nachgewiesen und damals vermuthungsweise für dieselbe Person mit Benedetto Majano erklärt hatte. Sein richtiger Name ergibt sich nunmehr aus einem Brief des Herzogs Fr. Sforza an die Consuln der Seidenzunft (der bekanntlich auch die Architekten angehörten) in Florenz vom 10. Juli 1459, worin er seinen »Magister Benedetto Ferino (oder auch Ferini, wie der Name in anderen Documenten lautet) entschuldigt, dass er, von dringenden Arbeiten für den Herzog zurückgehalten, ihrer Vorladung nicht habe Folge leisten können. Seit wann er in Diensten des Herzogs stand, ist diesen Urkunden nicht zu entnehmen; ein Brief desselben vom Jahr 1465 bezeichnet ihn als »giovane«. Auf alle Fälle war er sowohl als Ingenieur, wie als Architekt sehr verwendbar. Wir finden ihn bei Festungsbauten in Cremona, Varni, Castiglione, Soncino, Savona, Vigevano, Bellinzona, im Jahr 1469 bei Bauten an der Certosa von Pavia; 1473 wird ihm die Ausführung der Capelle im Castell zu Mailand übertragen. Auch der Zeitpunkt seines Todes ist urkundlich überliefert: er stirbt am 30. Sept. 1479 in Sasso-Corbaro, bei Bellinzona. Hoffentlich gelingt es, in den Florentinischen Archiven Genaueres über die heimischen Anfänge des Künstlers aufzufinden.

Eine Fülle von durchaus urkundlich belegten Nachrichten über Mailändische und Ferraresische Künstler enthält der Beitrag Ad. Venturi's:

Relazioni artistiche, tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV. Vor Allem kommen die Porträtmaler bei dem Austausch von Bildnissen in Betracht, der durch die zwischen den beiden Höfen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stattgefundenen Familienverbindungen veranlasst wurde, so ein »Niccolò teotonicus pictor«, in welchem Venturi denselben Niccolò teotonico vermuthet, der 1442—45 der Malergenossenschaft zu Padua angehörte und seit 1454 in Ferrara angesessen ist; besonders aber Baldassare Estense, der sowohl in Mailand als Ferrara mehrfach in Anspruch genommene Hofporträtist. Wichtig ist sodann der Nachweis, dass Boccaccino in den Jahren 1498—99 am Hofe von Ferrara weilte, nachdem ihn 1497 die Intervention des Herzogs Ercole in Mailand aus dem Gefängniss befreit hatte. Dort und nicht, wie Baruffaldi (Vita di Garofalo) berichtet, in Cremona wird Garofalo im Atelier Boccaccino's gearbeitet haben, aus dem er jedoch bald entfloh —, wie ein von jenem mitgetheilter Brief berichtet, dessen Authenticität jedoch zweifelhaft wird, da er aus Cremona zu einer Zeit datirt ist, wo Boccaccino nach Venturi's Nachweis in Ferrara weilte. — Unter den über mailändische am Hof von Ferrara beschäftigte Goldschmiede beigebrachten Nachrichten sind jene über Amadeo da Milano, den wir bisher schon als Medailleur kannten, weitaus die zahlreichsten. Von 1437—82 (kurze Zeit darauf, jedenfalls vor 1484 starb der Meister) finden sich in den Rechnungsnachweisen eine Menge der verschiedensten Goldschmiedearbeiten seiner Hand aufgezählt, die er nicht nur für die Este, sondern auch für andere Persönlichkeiten des Hofes ausführte, darunter sonderbarerweise weder eine seiner beiden bisher bekannten noch auch irgend andere Medaillen. Auch von seinen fünf Söhnen kommen zwei: Pietro († 1484, nicht zu verwechseln mit dem Medailleur Petrus de Mediolano) und Giambattista, in den Rechnungsregistern wiederholt mit Goldschmiedearbeiten vor. Unter den zahlreichen Arbeiten ähnlicher Art, die für den prunkliebenden ferraresischen Hof bei Mailänder Goldschmieden bestellt wurden, verdient besonders hervorgehoben zu werden ein Altärchen aus Silber, dazumal »maiesta« genannt, welches als Brautgabe an Isabella d'Este im Jahr 1490, als sie sich mit dem Markgrafen von Mantua verlobte, durch einen Meister Fra Rocho um 600 Dukaten angefertigt wurde. Auch eine Reihe von Stickern aus Mailand, die theils für, theils am Hof von Ferrara arbeiteten, weist Venturi nach, während hingegen der zu Ende des 15. Jahrhunderts an letzterem angesessene berühmte spanische Meister Jorba oder Giurba vielfach für Mailand und Mantua in Anspruch genommen wird.

Ueber Herkunft, Namen und Familienzusammenhang des bekannten venezianischen Bildhauer- und Baumeistergeschlechts der Lombardi handelt Mich. Caffi's Studie: I Solari artisti lombardi nella Venezia. Aus der Inschrift am Bronzetabernakel des Hochaltars im Mailänder Dom: Aurelius. Hieronymus . et . Ludov . Fres . Solari . Lombardi . F. und einer Nachricht P. Morigia's (Nobilità di Milano p. 218), worin dasselbe als Werk des Aurelio da Casate bezeichnet wird, weist Caffi vorerst nach, dass die drei Brüder Aurelio (1501—63), Girolamo († 1583) und Lodovico Lombardi († 1575), die (seit 1539 bez. 1543 und 1550) in Recanati eine Giesserwerkstatt errichtet

hatten, aus der die Mehrzahl der Bronzearbeiten für die Kirche zu Loreto hervorging, einer Künstlerfamilie Solari angehörten, deren Heimat in Casate am Comersee bei Bellaggio gelegen war (während das gleichnamige Mailänder Künstlergeschlecht aus Campione am Luganersee stammt), wenn sie selbst auch schon das Licht der Welt in Venedig erblickt hatten. Denn dass sie Söhne Antonio Lombardo's waren, sowie dieser wieder ein Sohn Pietro's, wissen wir aus zwei von Cittadella (Illustrazioni alla storia artistica ferrarese 1868, p. 192 u. 193) mitgetheilten urkundlichen Belegen. Auch dass Antonio im Jahr 1506 von Venedig nach Ferrara übersiedelt, und dort bis 1516 vorzugsweise mit Arbeiten am herzoglichen Lustschlosse Bellosguardo beschäftigt war, hat schon Cittadella festgestellt. Von Antonio ist uns ein Ensemble von 18 figürlichen und ornamentalen Reliefs, datirt 1508, in der Sammlung Spitzer zu Paris erhalten (s. Gaz. des B.-Arts 1878, II. 594). Ausser Antonio hatte Pietro noch den berühmteren Tullio (der sich selbst wiederholt auf seinen Arbeiten, wie auf dem Grabmal des Matteo Bellato im Dom zu Feltre und auf einem seiner beiden Reliefs im Santo zu Padua als dessen Sohn bezeichnet) und vielleicht auch noch einen Giulio zu Söhnen, von dessen Werken keines sicher nachweisbar ist, während wir ihn als den Vater von Santo (1504—60) von Almorò (lebte 1537 in Venedig) und Tullio II. kennen. Pietro († um 1511) hinwieder war der Sohn von »Martino de Zuanne lombardo taiapiera« (Cicogna, Iscriz. Venez. VI, p. 871), wie sich aus dem von Caffi hier aus dem Notariatsarchiv von Venedig mitgetheilten Testamente Tullio's (datirt 14. Nov. 1532) ergibt, in dessen Eingang sich dieser als »q.m maestro Piero Lombardo q.m sier Martin sculptor et architetto« qualificirt. Pietro war Erbauer von S. Maria dei Miracoli (seit 1480), des »Torre dell' Orologio« (1496), der beiden unteren Geschosse der Procurazie vecchie (1496) und seit 1498 nach der Flucht Antonio Bregno's auch »Proto del Palazzo«, d. h. bauleitender Architekt am Dogenpalast, während wir von den Arbeiten seines Vaters Martino keine sichere Kunde haben. — Nichts mit unseren Solari-Lombardi hat Moro Lombardo (Sohn eines zweiten Martino, wahrscheinlichen Erbauers von S. Michele, 1466) zu thun, der 1492 die Kirche S. Maria formosa und vielleicht auch die Scuola di S. Marco reconstruirte (der Entwurf dazu wird anderseits dem Martino di Zuanne Lombardo zugeschrieben). Aus der gleichzeitigen Chronik des Malipiero erfahren wir, dass er aus Bergamo stammte. Auch Alfonso Lombardo (Cittadella), der bekannte ferraresische Bildhauer, hat nichts mit den Solari-Lombardi gemein — seine Familie war aus Lucca nach Ferrara eingewandert, — ebensowenig jener Tommaso Lombardo, einer der Gehilfen am Bibliothekbau Sansovino's, dessen einziges bezeichnetes Werk (1547) eine Marmorstatue der Madonna mit Kind in S. Sebastiano zu Venedig ist, und dessen Heimat Lugano war.

Dr. C. Casati theilt in seinem Beitrag Documenti sul palazzo chiamato »il banco mediceo« die Schenkungsurkunde datirt 20. Aug. 1455 mit, mittelst welcher Herzog Fr. Sforza den früher im Besitze der Bossi befindlichen Palast in das Eigenthum Cosimo's de Medici überträgt, welcher ihn dann bekanntlich durch Michelozzo umbauen liess und darin eine Filiale seines

Florentiner Bankgeschäftes unter Leitung der Brüder Pigello und Azareto de Portinari begründete. (Ein Bildniss des ersteren findet sich auf einem Tafelbilde der durch ihn erbauten Cappella di Pietro martire an der Kirche S. Eustorgio mit der Bezeichnung: Piigellus Portinarius Nobil. Florentinus hujus Sacelli a fondamentis erector anno Domini 1462.) Von dem Bau Michelozzo's und dessen malerischem Innenschmuck existirt heute — ausser dem Portal im Museo archeologico der Brera — nichts mehr. Derselbe hatte im Jahr 1688, nachdem er in den Besitz des Grafen Barbò übergegangen war, eine erste gründliche »Verrestaurirung« — und seither deren noch mehr zu überstehen. Einige Reste der ursprünglichen Anlage bestanden noch Ende des 18. Jahrhunderts: nach einer Beschreibung Pagave's, die Casati mittheilt, waren es die auf achteckigen Pfeilern ruhenden Hofarkaden, deren hölzerne Casettendecke noch mediceische Embleme trug, während ihre Zwickelfelder (Penachi) damals schon völlig verwitterte Kolossalköpfe in Terracotta füllten, die Pagave auf Michelozzo zurückführt. Auch das Bruchstück einer Freske in jenen Arkaden führt Pagave an: es zeigte einen am Wechslertisch in seine Rechnungen vertieften Geschäftsmann.

Derselbe Forscher gibt ferner unter dem Titel: »Le Pitture di Bernardino Lanino nella Chiesa di S. Magno in Legnano« urkundliche Nachrichten über die Fresken des genannten Künstlers, die in acht grösseren und zwei kleineren Compositionen aus dem Leben Mariä (Figuren etwas unter Lebensgrösse) und in den Gestalten der Evangelisten in den Lünetten die Seitenwände des Chors, dann in zwei Einzelgestalten der Heiligen Rochus und Sebastian die Seiten des Hochaltarbildes von Luini, endlich in zwei Figuren des Heilands und des hl. Magnus mit Cherubim darüber, den Triumphbogen schmücken. Der Contract zu ihrer Herstellung datirt vom 18. April 1560 und stipulirt für 14 Bilder aus dem Leben der hl. Jungfrau »et cum omnibus aliis figuris ornamentis ac vestibus aureis aut cum aureo« 362 Dukaten (Scuti). — Aus den nach Pagave's Copien der seither verlorenen Originalquittungen über die dem Meister geleisteten Abschlagszahlungen mitgetheilten Daten erhellt, dass er seine Arbeiten schon 1564 beendet hatte, obwohl ihm der Rest seines Honorars — wie eine zuerst bei G. Colombo, Documenti intorno gli Artisti Vercellesi veröffentlichte Urkunde, welche Casati auch mittheilt, bezeugt — erst am 11. April 1575 ausgezahlt wurde.

Endlich publicirt der besprochene Jahrgang des Archivio storico lombardo unter dem Titel: »L'Arte del Minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI« das überaus reiche, von Gius. Mongeri redigirte Material, welches der im Jahr 1881 verstorbene Marchese Girolamo d'Adda für die Geschichte der lombardischen Miniaturmalerei gesammelt, an dessen systematischer Verarbeitung, welche seinen grundlegenden Forschungen über die Büchereien der Visconti und Sforza als Commentar zu dienen bestimmt war, ihn jedoch der Tod verhindert hat. Von den Miniaturhandschriften, welche aus dem Untergang der Bibliothek im Schlosse zu Pavia gerettet worden waren, behandelt der Verfasser zuerst jene, die sich heute in der Bibliothek Trivulzio finden, neun an Zahl (seither ist ihre ausführliche Beschreibung in G. Porro's

Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana, Torino 1884 in 4°, 532 S. erschienen), sodann jene der k. Privatbibliothek (zwei) und der Universitätsbibliothek zu Turin (berühmter Plinius-Codex), der Genfer Bibliothek (Luca Pacciolo's De divina proportione), des britischen Museums (Gellius und Triumphe Petrarca's) und einige in Mailänder Privatbesitz befindliche Handschriften. Die zweite und dritte Abtheilung seiner Arbeit gibt sodann in chronologischer Folge eine Zusammenstellung der Nachrichten, die über mailändische Miniatoren überliefert sind und eine je nach ihrem Werthe kürzere oder ausführlichere Schilderung ihrer erhaltenen Arbeiten. Mit Pietro da Pavia beginnend, von dem der Plinius-Codex der Ambrosiana vom Jahr 1389 herrührt, führt uns der Verfasser bis auf den zu Ende des 16. Jahrhunderts lebenden Nuntio Galitio und dessen Sohn Fede eine Reihe von 57 Meistern vor, von deren Mehrzahl nicht bloss urkundliche Nachrichten, sondern auch wenigstens einige Werke ihrer Hand erhalten sind, — darunter solche von hervorragender Bedeutung, wie z. B. das einzige bezeichnete Werk Anovello's da Imbonate: ein Missal, das Gian Galeazzo Visconti zum Andenken an seine in S. Ambrogio 1395 vollzogene Herzogskrönung in die genannte Kirche stiftete, und das hier ausführlich beschrieben wird, — Leonardo da Besozzo's Weltchronik, ungefähr aus derselben Zeit, die aus dem Nachlass des Cav. Morbio unlängst in den Besitz von Maler Naue und Buchhändler Oldenbourg in München übergegangen ist — Cristoforo de Predis aus Modena 222 Miniaturen in dem »Leben der Heiligen Joachim, Anna, Maria und des Heilands« vom Jahr 1474, in der k. Privatbibliothek zu Turin, — elf Antiphonarien in der Dombibliothek zu Siena von Girolamo da Cremona oder da Milano, demselben Meister, welchem Waagen auch die Randeinfassungen des Heirathsvertrags zwischen Lodovico Moro und Beatrice d'Este vom 28. Jan. 1494 im britischen Museum zuschreibt, während d'Adda überzeugende Gründe dafür anführt, dass sie von der Hand Fra Antonio's da Monza herrühren. Für den letztgenannten berühmten Meister, dessen einzige bezeichnete authentische Arbeit wir in der herrlichen Miniatur der Albertina, die Ausgiessung des hl. Geistes darstellend, besitzen (das darauf vorkommende Medaillonbildniss Alexanders VI. macht es wahrscheinlich, dass sie einem für ihn ausgeführten Missale oder Pontificale angehört hat), nimmt d'Adda auch die Miniaturen des 1458 von Ant. Minuti aus Piacenza verfassten, 1490 von Bart. Gambagnola aus Cremona abgeschriebenen Lebens Giacomo Muzio Sforza's, des Vaters Francesco's (in der Nationalbibliothek zu Paris) in Anspruch, worunter sich auch die bekannte Darstellung des ersteren zu Pferde befindet, in der man neuerlich ein Abbild der von Leonardo modellirten Reiterstatue Francesco Sforza's entdeckt zu haben glaubte. — Wir können an dieser Stelle auf die Arbeit d'Adda's, die Mongeri mit vielen werthvollen Anmerkungen begleitet, nicht einmal in ganz flüchtiger Analyse näher eingehen; wer in Hinkunft denselben Gegenstand zum Vorwurf erwählt, wird des hier zusammengetragenen Materials nicht entbehren können, darin vielmehr nicht nur die bisher vollständigste Zusammenfassung des Stoffes, sondern auch die werthvollsten Fingerzeige zu weiterer Forschung finden. *C. v. F.*

Architektur.

Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Studi di **A. Nardini-Despotti-Mospignotti.** Livorno, Meucci 1885, gr. 8°, 137 S.

Der Verfasser der vorstehenden Schrift — praktischer Architekt und gegenwärtig k. Commissär für die Baudenkmäler der Provinz Livorno — ist kein Neuling in der Erforschung der Baugeschichte von S. Maria del Fiore. Schon vor länger als zwanzig Jahren hat er in einer, aus Anlass der Concurrenz um die Fassadenentwürfe für den Florentiner Dom verfassten Studie (Della facciata del duomo di Firenze, Livorno 1864) seine aus dem genauen Studium des Monuments gewonnene Ansicht ausgesprochen, der heute bestehende Bau könne nicht auf den Entwurf Arnolfo di Cambio's zurückgeführt werden — eine Ansicht, die dann Camillo Boito in seiner Schrift »Francesco Talenti. Ricerche storiche sul duomo di Firenze. Milano 1866« durch Mittheilung der Urkunden zu unbestreitbarer Wahrheit erhob und zu deren Gunsten später J. Cavallucci (in der Nazione vom Jahr 1871) noch weiteres Beweismaterial veröffentlichte.

In der vorliegenden Arbeit nun hat sich Nardini das Ziel gesetzt, den Antheil zu untersuchen und möglichst klarzulegen, der am Dom zu Florenz und insbesondere an seiner Kuppel dem Brunellesco gebührt. Denn — um dies gleich zu betonen — unser Verfasser steht der von den Biographen des genannten Meisters — Manetti, Vasari und Baldinucci — verfochtenen Ansicht, die ihm das alleinige Verdienst an der Conception sowohl wie der Ausführung der Domkuppel beimisst, von vorneherein zweifelnd gegenüber. Er wendet sich zuerst gegen den Bericht Vasari's über den Beginn der Berathungen zum Bau der Kuppel im Jahre 1407, und weist dessen Unrichtigkeit im Ganzen, wie die Absurditäten seiner Details nach; insbesondere zeigt er, dass der Vorschlag zur Ausführung des Tambours nicht von Brunellesco herrühren könne, da die Aufmauerung desselben schon vor 1407 begonnen und 1409 urkundlich zum grössten Theil ausgeführt war, woraus gefolgert werden müsse, dass schon das Modell der acht Meister vom Jahr 1367 den Tambour vorgesehen hatte, da ja durch die bekannte »Reformation« vom 15. December 1368 den ausführenden Meistern jede Abweichung von jenem strengstens untersagt und dieselben bis zur Vollendung der Arbeiten an der Chorparthie im Jahre 1421 immer wieder bei jedem Anlasse eidlich auf die Befolgung jener Vorschrift verpflichtet worden waren. — Uebrigens behandelt dieser Abschnitt der Ausführungen Nardini's vorzugsweise einen Punkt, der auch bisher schon feststand, und es beschränkt sich ihr Verdienst somit nur auf die vollständige Zusammenstellung des darauf bezüglichen Beweismaterials.

Der zweite Abschnitt ist der Klarlegung des Verhältnisses von Brunellesco zu Ghiberti gewidmet, ein Punkt, worin bisher der letztere, Dank der partheiischen Darstellung der Biographen Brunellesco's, im Urtheil der Nachwelt in ungebührlicher Weise verkürzt erschien. Nachdem der Verfasser eine Reihe der von Vasari zum Aufputz seines Berichtes über den Concurs vom Jahre 1418 vorgebrachten Details als falsch erwiesen und die von ihm gegen Ghiberti

vorgebrachten Beschuldigungen widerlegt hat, zeigt er, dass dieser nicht in Folge von Intriguen und Machinationen seiner Freunde, sondern auf Grund seiner Leistungen bei jenem und den folgenden Concursen neben Brunellesco zur Theilnahme an der Leitung der Aufführung der Kuppel berufen wurde. Er hatte zwei Modelle dafür — eines wahrscheinlich auch wie Brunellesco ohne Zuhilfenahme einer Holzeinrüstung für den Kuppelbau — ausgeführt, und zwar nicht nachdem, sondern ehe ihm noch ein Antheil an der Leitung der Arbeiten übertragen worden war; eines der Modelle war, neben dem von Brunellesco und seinen Genossen Donatello und Nanni di Banco gelieferten, am höchsten honorirt worden, woraus gefolgert werden darf, dass man es nicht für werthlos erachtete; endlich war der Auftrag für das endgiltige Modell durch die »quattro Cittadini della Cupola« am 20. Nov. 1419 an beide Meister gemeinsam ergangen und ihre Arbeit mit dem gleichen Honorar (je 10 Goldgulden) entlohnt worden. Ebenso weist Nardini mit urkundlichen Belegen nach, dass Brunellesco während der gemeinsamen Bauleitung mit Ghiberti gegen diesen nicht zurückgesetzt wurde, sondern sich im Gegentheil stets der besonderen Gunst und Rücksicht der vorgesetzten Behörde zu erfreuen hatte, dass daher die Nachrichten in der Fassung, wie sie die Biographen Brunellesco's über dessen Rivalität und Reibungen mit Ghiberti verbreiteten, falsch seien, und die letzteren vielmehr blos in den Charaktereigenthümlichkeiten Brunellesco's ihren Grund haben konnten (wofür auch eine bemerkenswerthe Stelle in einer Deliberation vom 31. Dec. 1436 Zeugniss ablegt). Endlich führt der Verfasser auch noch die logischen Gründe auf, die für die Competenz Ghiberti's in Sachen der Architektur sprechen, und legt unter Anführung der documentarischen Zeugnisse dafür (aus Guasti) seine factische Bethätigung an der Ausführung der Kuppel dar.

Mit dem dritten Capitel erst tritt Nardini an seine eigentliche Aufgabe heran. Seiner Ansicht nach handelte es sich bei den verschiedenen Concursen seit 1417 nicht um die Gewinnung eines neuen Entwurfes für die Kuppel; im Gegentheil, die Absicht diese letztere nach dem Modell der acht Meister vom Jahr 1367 aufzuführen bestand nach wie vor und jene Concurse hatten blos den Zweck, die entsprechendste Art der Ausführung festzustellen. In der That waren in allen den Documenten, die sich auf die erwähnten Concurse beziehen, die Lehrgerüste und Einrüstungen (armadura et pontes) stets an erster Stelle angeführt, und dass dem Brunellesco und seinen beiden Genossen Donatello und Nanni di Banco (denen jedenfalls auch ein Antheil an der Erfindung gebührt, wenn sie auch später bei der Realisirung naturgemäss zurücktreten mussten) von den Zeitgenossen gerade die neue Idee, die Kuppel ohne Einrüstung aufzuführen, so hoch angeschlagen wurde, beweist, dass bei jenen Concursen in der That — wie es ja in der Natur der Sache liegt — die Frage der **Ausführung** die brennende war. Auch dass die Instruction Brunellesco's, womit er im April 1420 das von ihm und Ghiberti gemeinschaftlich gearbeitete Modell begleitete, sich durchaus nur über die technische Ausführung des letzteren verbreitet, und mit Ausnahme der Stelle über den Abschluss des Hauptgesimses der Kuppel nirgends die künstlerische Seite der Aufgabe berührt;

ferner dass in dem Ernennungsdecret der drei Proveditoren für den Bau (16. April 1420) nichts von einem neuen Entwurf, wonach jener aufgeführt werden solle, enthalten, sondern immer nur von der Ausführung (costruzione) desselben die Rede ist, zeugt dafür, dass es sich dabei um die Realisirung des ursprünglichen Modells vom Jahr 1367 handelte. Endlich aber muss auch aus der seit 1368 den neu ins Amt tretenden Bauvorstehern und Leitern auferlegten eidlichen Verpflichtung, bei der Bauausführung nicht von dem ursprünglichen Modelle vom Jahr 1367 »existenti prope campanile« abweichen zu wollen — einer Verpflichtung, in die seit dem Beginne des Baues der Kuppel diese letztere ausdrücklich miteinbezogen wird, ohne dabei eines neuen Modelles, als jenes alten »existentis prope campanile« Erwähnung zu thun — gefolgert werden, dass auch für die Ausführung der Kuppel jenes Modell als massgebend festgehalten wurde. Bei Uebernahme der Bauleitung durch Brunellesco, Ghiberti und Battista d'Antonio war, wie Nardini nachweist, die Aufmauerung der Kuppel schon bis zu einer Höhe von sechs Ellen über dem oberen inneren Galerieumgang gediehen, woraus folgt, dass auch der in diesen Theil der Mauerung fallende erste Verankerungsring noch nicht von Brunellesco angeordnet ist. Da nun hiebei schon die Wölbungslinie der jetzigen Kuppel (mit dem Radius von $^4/_5$ des inneren Durchmessers) eingehalten erscheint, so ergibt sich daraus, dass diese letztere in jener (d. h. der Wölbungslinie) von dem früheren Plan von 1367 nicht abweicht. Diese Thatsache wird übrigens auch durch das Gutachten Giovanni da Prato's vom Jahr 1426 bezeugt. Auch dass die Doppelkuppel schon im Plan der acht Meister vorgesehen war, hält Nardini für sehr wahrscheinlich, aus dem Grunde, weil die Aufmauerung der Kuppel auf jene oben angegebenen sechs Braccien Höhe in gleicher Mauerdicke mit jener des Tambours durchgeführt wurde, und ebensowenig eine Aufmauerung jener in voller Stärke als ein Zurückspringen der äusseren Kuppelfläche — dieses aus ästhetischen, jene aus statischen Gründen — beabsichtigt sein konnte, dagegen die von vornherein vorgesehene Anlage einer Laterne bei den sehr bedeutenden Dimensionen der Kuppel ihre Ausführung mit doppelter Schaale als nothwendig erscheinen lassen musste. Uebrigens weisen die in dem von 1413—20 aufgeführten Kuppeltheil ausgesparten Gänge und Treppen, ebenso auch die Ausführung des ersten Verankerungsringes darauf hin, dass die Doppelkuppel schon im ursprünglichen Plan vorgesehen war, wie denn auch Manetti an einer Stelle ihrer als bei der Berathung vom 20. Nov. 1419 schon feststehend erwähnt, ihre Erfindung hingegen nirgends Brunellesco zuschreibt.

Nach dem Vorstehenden reducirt sich das bisher dem Brunellesco ausschliesslich beigemessene Verdienst um die Conception der Kuppel, wie überhaupt um die künstlerische Seite der Aufgabe auf die Erfindung und Feststellung derjenigen Details, die in einem Generalentwurfe — wie es jener der acht Meister, wenigstens soweit darin die Kuppel in Frage kam, unzweifelhaft war — noch nicht ihre Durchbildung gefunden haben konnten. Was hingegen die technische Seite der Aufgabe anlangt, bleibt sein Verdienst um die Construction der Kuppel ungeschmälert, seine Genialität im Ersinnen immer neuer und neuer Mittel, seine Sorgfalt und Voraussicht in der Ausführung

alles Einzelnen der Gegenstand unserer höchsten Bewunderung. Betreffs jener auf Brunellesco zurückzuführenden Details nun gelang es dem Verfasser, vor Allem für seine Autorschaft der vier halbrunden Aedicula über den Sacristeien und den sich gegen die Seitenschiffe öffnenden Pfeilern ein documentarisches Zeugniss in den Carte Strozziane aufzufinden. Bisher waren dieselben blos auf das Kriterium ihrer architektonischen Formen hin dem Meister zugetheilt worden. Ob hingegen das Abschlussgesims des Mittelschiffs, das auch um den Kuppeltambour herumgeführt ist und unter dem Namen »La cornice del Brunelleschi« geht, auf einen Entwurf des Meisters zurückzuführen ist, bleibt ungewiss: da es in der bekannten Freske Domenico di Michelino's in S. Maria del Fiore, die im Jahre 1466 entstand, noch nicht dargestellt erscheint, so wurde es höchst wahrscheinlich erst gleichzeitig mit der Marmorverkleidung des Tambours ausgeführt, die nach Manetti's, des Biographen, Zeugniss von Ant. Manetti, dem Architekten, während er die Leitung des Dombaues führte (1452—61) begonnen und wahrscheinlich erst zu Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet ward. Dass aber zu jenem Gesims ein Entwurf durch Brunellesco von so langer Hand vorbereitet worden sein sollte, ist bei der damaligen Art der Bauführung, die stets blos das Nächstauszuführende ins Auge fasste, sehr zweifelhaft. Manetti aber und seine Nachfolger folgten in dem System der Tambourverkleidung, wie der Augenschein lehrt, dem Muster derjenigen an der Oberwand des Mittelschiffs, die, wie Nardini urkundlich beweist, schon seit 1364 in Ausführung begriffen war. Dass ferner von Brunellesco kein Modell zu der Abschlussgalerie, die den Tambour als Hauptgesims krönen sollte, entsprechend der Idee, die er in seinem Bericht vom April 1420 angedeutet hatte, hinterlassen worden war, erhellt daraus, weil dessen nirgends in den Documenten Erwähnung geschieht, hingegen schon Manetti ein Modell für den Tambourabschluss fertigen musste, und lange nachher (1507) ein neuerlicher Concurs dazu ausgeschrieben wurde, dessen Resultat bekanntlich in der nach einem gemeinsamen Modell Cronaca's, Giuliano da San Gallo's und Baccio d'Agnolo's ausgeführten Abschlussgalerie der einen Achteckseite vorliegt — alles Massregeln, die im Falle des Vorhandenseins eines Modells von Brunellesco's Hand um so überflüssiger gewesen wären, da ja auch das endlich zur Ausführung gekommene Modell im Grunde nur jene Idee Brunellesco's verwirklichte.

Was endlich die Kuppelrippen und die Laterne betrifft, so besteht kein Zweifel, dass sie dem Entwurfe Brunellesco's angehören. Wenn aber nicht nur für die letztere, sondern selbst für den Kuppelschlussring und dann später (1507) für die Bekrönung des Tambours Concurse ausgeschrieben, bez. von den Proveditoren Entwürfe verlangt wurden, so beweist dies nur wieder, dass die Erledigung der einzelnen Fragen nicht auf Grund eines feststehenden Entwurfes (jenes Brunellesco's und Ghiberti's vom Jahr 1420) erfolgen konnte, sondern nach Massgabe des Fortschritts der Arbeiten jeweils von Fall zu Fall ausgetragen werden musste, dass also bei jenem Modell von 1420 es sich nur um die constructive Ausführung des älteren Entwurfs von 1367, nicht um die Conception und künstlerische Durchbildung der Aufgabe gehandelt haben

konnte. Wenn trotzdem Brunellesco allem, was seit 1420 an S. Maria del Fiore gebaut wurde, den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat, so dass man bisher geneigt war, auch alles für sein directes Werk anzusehen, so ist dies der schlagendste Beweis für die Macht seines Genies, vor dem wir uns selbst in seinen Verirrungen — und als solche betrachtet der Verfasser die Anwendung der classischen Formen an einem Bau von so durchaus mittelalterlich-italienischem Gepräge, wie der Dom von Florenz es ist — beugen müssen.

In einem Anhang seiner Schrift sucht der Verfasser sodann noch den Antheil festzustellen, den Giovanni da Lapo Ghini, der Genosse Fr. Talenti's in der Leitung des Baues von S. Maria del Fiore, an den Entwürfen hatte, wonach der letztere ausgeführt wurde, und kommt zu dem Ergebniss, dass der Plan von 1360, nach welchem das Schiff fünf Gewölbefelder — statt dreier im Plan Talenti's von 1357 — der Chor fünf statt drei Tribunen und die Kuppel schon einen Tambour erhalten sollte, — und nach dem bis zur Feststellung des Modells durch die acht Meister im Jahr 1367 gebaut wurde, sein Werk war. Wir können ihm leider in seiner scharfsinnigen Beweisführung hier nicht folgen, hoffen aber durch die vorstehende kurze Analyse seiner geistvollen Arbeit alle, die sich für die in ihren Details vielfach noch unaufgeklärte Baugeschichte des Doms von Florenz interessiren, zu ihrem Studium zu veranlassen. Sie werden daraus gewiss reiche Belehrung und gerade in den Partien, wo sie dem Verfasser nicht in Allem zustimmen können, mannichfache Anregung zu weiterer Verfolgung der aufgeworfenen Fragen finden. *C. v. Fabriczy.*

Sculptur.

Vita ed opere del Donatello. Trenta tavole in platinotipia dei fratelli Alinari di Firenze etc. con testo di **G. J. Cavallucci.** Ulrico Hoepli, Editore librajo Napoli, Milano, Pisa. 1886. Klein Folio 13 Bogen.

Ein elegant ausgestatteter Salonband, der aus Anlass des bevorstehenden 500jährigen Jubiläums der Geburt Donatello's veröffentlicht wurde. Den Deckel ziert eine Zeichnung in Grau und Gold auf olivengrünem Grunde, wozu das Motiv von dem Tabernakel mit der Gruppe der Verkündigung in S. Maria novella, einem anmuthigen Jugendwerk des Donatello, entlehnt wurde. Eine schöne Radirung von F. Colombi Barde bringt uns auf der ersten Seite das Porträt des Künstlers, wie es uns durch ein Gemälde des Paolo Ucello in Paris überliefert ward.

Wie schon der Titel des Buches und auch der Autor selbst (S. 15 und 16) mit vielleicht zu grosser Bescheidenheit angiebt, haben wir hier nicht sowohl neue Forschungen über den grossen Künstler zu erwarten, sondern es soll uns vielmehr hauptsächlich ein Donatello-Album geboten werden, welchem eine kurze Skizze (cenno sommario) des Lebens und der Werke Donatello's vorausgeschickt wird, um dem Publicum das Verständniss von der Bedeutung desselben zu erleichtern. Cavallucci hebt desshalb auch hervor, dass er sich nur an die sicheren Resultate halten wolle, ohne auf Streitfragen

einzugehen. Freilich hat er dies Versprechen nicht überall gehalten, sondern zum Theil Ansichten vertreten, die zum mindesten sehr discutirbar sind.

Im Ganzen ist jedoch Cavallucci seinem Programm treu geblieben und hat einen leichten, plaudernden Ton, nicht ohne Wärme, eingehalten, der für eine solche Behandlung der angemessene ist.

Um nun auf Einzelnheiten einzutreten, so wiederholt Cavallucci S. 19 in Bezug auf die sitzenden Evangelistenfiguren in der Tribüne des Florentiner Doms einen Irrthum, in welchen ich selbst seinerzeit verfiel, als die Statuen nur an ihrem dunkeln Standort betrachtet werden konnten, indem auch Cavallucci wie ich in meiner Schrift: »Donatello, seine Zeit und Schule, Quellenschriften Band IX. Braumüller, Wien,« die jugendliche sitzende Statue in der zweiten Capelle rechts dem Donatello zuschreibt, während sie ein treffliches Werk seines Zeitgenossen Nanni di Banco ist. Seitdem man diese Statuen nach den vorzüglichen, bei elektrischem Licht hergestellten Photographieen Brogi's mit Musse betrachten und studiren kann, ist hierüber kein Zweifel mehr möglich. Die geistvolle, ebenso energisch und lebensvoll in der Bewegung, wie edel im Ausdruck gehaltene Statue hat zwar, wie alle Werke des Nanni d'Antonio di Banco eine hier besonders hervortretende Familienähnlichkeit mit denen des Donatello im Anfang seiner Thätigkeit, indem beide Künstler eben aus derselben Schule, des Niccolò d'Arezzo hervorgingen, dennoch aber fehlt hier die geniale Beseelung, die Nervosität — wenn uns dies Wort gestattet ist — der Donatello'schen Werke. Dagegen finden wir hier wie an den Statuen des Nanni d'Antonio an Or S. Michele mehr Wahl und Berechnung, mehr Anlehnung an die Antike im Faltenwurf als bei Donatello, der auch in diesem zwar lebendiger, im Einzelnen weicher, in der Gesammtanordnung aber oft überladener ist. Der Kopf der Statue sodann mit seinen classisch vornehmen Zügen verräth im Ausdruck wie in der technischen Behandlung sich deutlich als Werk der nämlichen Hand, welche den S. Aloysius an Or S. Michele schuf. Wir haben also in der erwähnten Statue, welche Cavallucci noch immer dem Donatello zuschreiben möchte, mit Bestimmtheit den S. Lucas des Nanni d'Antonio di Banco zu sehen, während der S. Johannes des Donatello ebenso sicher in jener langbärtigen Figur mit zornigem imposanten Ausdruck zu erkennen ist, der sich in der ersten Capelle links befindet, wohin Cavallucci allerdings auch seinen angeblichen Johannes des Donatello versetzt, während er gleichzeitig doch als solchen den S. Lucas des Nanni schildert. In Bezug auf den S. Johannes des Donatello, dessen Kopf mir immer imponirte und mich an den Moses des Michelangelo gemahnte, ein Vergleich, der späterhin von Müntz ausgesprochen wurde, täuschte mich früher freilich ebenfalls das Dunkel der Aufstellung, sowie das allerdings noch Ueberreste des alten, geschweiften Faltenstils aufweisende Gewand, so dass ich die Statue für ein Werk des durch mich überhaupt erst bekannt gewordenen Bernardo di Piero Ciuffagni hielt. Die Betrachtung der Photographie löst aber auch hier jeden Zweifel. Der Gewandwurf dieser Statue entspricht im Charakter vollständig dem einiger anderen frühen Werke des Donatello, wie z. B. der Statue des Giannozzo Manetti, der des David von Marmor

im Nationalmuseum etc. Der Kopf, in seiner pulsirenden Energie und Spannung, ist ein Gegenstück zu dem jugendlichen S. Georg, während hinsichtlich des Bartes in seiner ausgesprochen Donatello'schen, schwungvollen Stilisirung es genügt, auf den des Abraham am Glockenthurm, sowie den des S. Marco an Or S. Michele hinzuweisen.

Eine andere Vermuthung Cavallucci's, die über den Rahmen des absolut Sicheren hinausgeht, innerhalb dessen er seine Darstellung halten wollte, ist die auf S. 21 ausgesprochene, dass in der, der Tradition zufolge den Humanisten Poggio Bracciolini darstellenden Statue eine im Jahre 1418 ausgeführte Prophetenfigur zu sehen sei, in welchem Falle Poggio Bracciolini aus chronologischen Rücksichten nicht darin dargestellt sein könnte. Es genüge hier nur die Bemerkung, dass es keineswegs ausgemacht ist, wie Cavallucci annimmt, dass nicht auch noch viel später Statuen für die Domfassade hergestellt wurden, indem wenigstens Donatello noch am 31. Juni 1459 für Arbeiten am Dom bezahlt wird. Auch ist Recanati, der in seiner Biographie des Poggio die Notiz bringt, dass Donatello sein Standbild ausgeführt habe, ein sonst zuverlässiger Autor. Woher das Porträt stammt, welches im ersten Band der Vita di Poggio von Sheperd, übersetzt von Tonelli (Florenz 1825), nach einem Stiche von Lasinio mitgetheilt wird, ist leider nicht angegeben. Doch dürfte es kaum ein Phantasiegebilde sein, wenn auch das von Antonio Pollajuolo ausgeführte Porträt des Poggio, das sich in der Sala del Proconsolo befand (Vas. ed. Milan. III. p. 292), heute nicht mehr vorhanden ist. In dem von Tonelli mitgetheilten Porträt erscheint Poggio jünger als in dem Standbild, trägt aber dieselben Züge, was freilich nicht der Fall ist bei dem Porträt, das Giovio mittheilt.

Ebenso weicht Cavallucci von der Tradition ab, wenn er die zweite und vierte Statue an der Ostseite des Glockenthurms des Giotto dem Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso, zuschreibt, statt dem Niccolò d'Arezzo. Da nun aber allerdings in den Domurkunden nicht ausdrücklich erwähnt wird, dass Niccolò di Piero für den Campanile Statuen hergestellt habe (sondern nur für die Fassade), wohl aber Giovanni di Bartolo derselben Quelle zufolge mehrere Statuen für den Dom ausführte, wovon nur eine, der Prophet Abdias, bezeichnet und also sicher beglaubigt ist, so darf Cavallucci's Vermuthung nicht unberücksichtigt bleiben, zumal sich in jenen beiden Statuen ein so entschieden Donatello'scher Charakter, wenn auch nicht mit der Donatello'schen Beseelung in allen Theilen, zeigt, dass sogar die eine dieser Statuen, die zweite von links, von Einigen dem Donatello zugeschrieben wurde. Zu letzterer Annahme könnte allerdings der echt Donatello'sche Kopf dieser Statue führen, allein dieser Umstand kann zugleich nur als ein Beweis mehr dafür geltend gemacht werden, dass Giovanni di Bartolo Rosso wenigstens an der Statue mitbetheiligt war (und die unteren Gewandparthieen können in der That kaum von Donatello herrühren), indem Giovanni di Bartolo laut eines Vertrags vom 31. October 1431 die Ausführung einer von Bernardo di Piero Ciuffagni unvollendeten Statue zusammen mit Donatello übernahm. Was bei diesen Statuen (der zweiten und vierten an der Ostseite des Glockenthurms) besonders noch für

Giovanni di Bartolo geltend gemacht werden könnte, das ist das weite Vortreten des linken Fusses über den Sockel hinaus, welches beide Statuen mit dem Propheten Abdias gemeinsam haben. Doch damit wollen wir keineswegs diese Frage als gelöst ansehen.

Wenn Cavallucci S. 22 behauptet, Donatello habe den Sandsteinlöwen für die Wohnung des Papstes Martin V. in S. Maria Novella im Jahre 1418 verfertigt, weil der Papst im Februar 1419 nach Florenz kam, und das Datum 1420, welches auf diesen Löwen Bezug hat, in Abrede stellt, so ist zu erwidern, dass die Domurkunden (die Cavallucci allerdings nicht im Original, sondern nur nach dem Spoglio Strozzi kennen lernte) unter dem 9. Januar und 21. Februar 1420 Zahlungen für diesen Löwen registriren. Man wird ihn eben noch während der Anwesenheit des Papstes haben aufstellen wollen.

Eine ganz unhaltbare Ansicht Cavalluci's, welche beweist, dass er den Werken des Nanni d'Antonio di Banco kein besonderes Augenmerk geschenkt habe, ist die, dass dieser Künstler »nichts mit Donatello gemein habe und noch der alten Schule angehöre,« sowie dass in seinem Hauptwerke, dem Relief der Madonna della cintola im Giebelfeld des zweiten Nordportales des Domes der Engelknabe oben in der Mitte, der den Dudelsack bläst, ein Werk des Donatello sei, und durch seine »runden Formen mit den übrigen schmächtigen, delicaten und in den Umrissen eher mageren Figuren nicht übereinstimme«.

Dass Nanni d'Antonio di Banco im Gegentheil sehr viel Verwandtes mit Donatello in seiner Jugend hatte und offenbar aus derselben Schule hervorging, wenn auch bei ihm neben dem Realismus das Studium der Antike mehr unmittelbar hervortritt als bei Donatello, ergiebt sich wohl zur Genüge aus der Vergleichung ihrer gleichzeitig bis 1420 geschaffenen Werke, der Heiligenfiguren an Or S. Michele, sowie der Evangelisten im Dom, von denen ja Cavallucci noch immer die des Nanni dem Donatello zuschreibt.

Was aber das oben erwähnte Relief des Nanni betrifft, so ist Cavallucci's Annahme gänzlich unbegründet, indem der dudelsackblasende Knabe durchaus dieselbe Behandlung des Kopfes, der nackten Formen und des Gewandes zeigt wie die übrigen Figuren, die keineswegs mager sind. Das ganze Relief erweist sich durchaus als nur aus einer Künstlerhand hervorgegangen und lässt noch heute den zu frühen Tod des hochbegabten Nanni d'Antonio di Banco betrauern, welcher in diesem Relief einen so bedeutenden Schönheitssinn, ein so stilistisches Gefühl und zugleich eine so lebendige Auffassung zeigt, dass er recht eigentlich dazu geschaffen schien, eine vermittelnde Stellung zwischen Ghiberti's und Donatello's Richtung einzunehmen. Aber von »alter Schule« kann bei ihm keine Rede sein. Er war auch ein Bahnbrecher.

Dass Donatello den Typus der Grabdenkmäler des 15. Jahrhunderts geschaffen habe, wie Cavallucci angiebt, möchte Referent gleichfalls in Abrede stellen, indem er im Brancaccigrabe zu Neapel sich im Aufbau an die gothischen Gräber Neapels, im Grab des Baldassar Coscia ebenfalls an ältere Wandgrabdispositionen hielt. Dagegen ist es richtig, dass er in allerlei Details an diesem Monument typische Schmuckformen für spätere Schöpfungen lieferte.

Hinsichtlich Michelozzo's Antheil am Papstgrab, so halten wir Vasari's Angabe, entgegen neueren Aufstellungen, für vollständig richtig, dass bloss die Figur des Glaubens am Sockel von Michelozzo sei. Hier findet sich eine Unsicherheit der Haltung und Proportionen, eine Formlosigkeit und geistige Leere des Kopfes, welche weit absticht von dem Leben und Ausdruck in der Bewegung, der Feinheit und Empfindung in den Köpfen der beiden anderen Figuren, die zunächst an Donatello's Tugendfigürchen am Taufstein im Battisterio zu Siena, sowie an seine Maria in der Annunziation erinnern. Ausserdem halten wir die Madonna in der Lünette für ein Werk Michelozzo's.

S. 26 führt Cavallucci eine Stelle des Memoriale von Albertini an, wo es heisst: »Nella facciata dinnanzi è uno Evangelista a sedere et una statua di uno che si piega et in sul cantone uno vecchio tutte per mano di Donatello.« Cavallucci fügt hinzu: »Della figura in atto di piegarsi e del vecchio, ricordati pure del Vasari, nulla sapiamo.« Hierauf möchten wir erwidern, dass die beiden Statuen, welche als Standbilder des Giannozzo Manetti und Poggio gelten, von der Domfassade stammen. Die erstere ist: »uno che si piega«, die letztere: »uno vecchio«.

Da es gewiss richtig ist, was Cavallucci S. 27 sagt, dass die hölzernen Putten auf den Sacristeischränken im Dom zu Florenz von Giuliano da Majano seien, so wird damit Donatello eines Vorwurfes entlastet, der hauptsächlich auf diesen Putten begründet wurde, die in der That hässlicher sind, als sie Donatello sonst ausführte.

Was Donatello's Abgang nach Padua betrifft, so schwankt Cavallucci in der Datirung zwischen 1443 und 1444, Ungenauigkeiten, die leicht vorkommen, da man beim Schreiben doch auch mit dem Gedächtniss operirt und bei der Revision gerade solche Fehler leicht übersieht.

S. 32 theilt uns Cavallucci den Holzschnitt einer schönen Madonna mit, der aus Casa Pazzi stammt und jetzt im Besitz des Grafen Lamponi-Leopardi ist und der, sofern mein Gedächtniss mich nicht trügt, in der Composition genau übereinstimmt mit dem von mir dem Donatello zugeschriebenen Macignorelief über der Thüre der Kirche der Strozzi neben dem Palazzino Strozzi.

Eine ähnliche Uebereinstimmung besteht zwischen einem Madonnenrelief des Kensingtonmuseums und jenem in Via Pietra piana. Dass auch hier, zum mindesten das eine, Original Donatello's sei, scheint mir unzweifelhaft, wenn auch Cavallucci dies anzweifelt.

Dass die Bronzeschale aus Casa Martelli, jetzt im Kensingtonmuseum, von Donatello sei, halte ich mit Cavallucci aufrecht trotz entgegenstehender Ansichten. Es findet sich darin dieselbe derbe, kraftvolle und naive Wiedergabe der Antike, wie in den Medaillons des Palazzo Medici, das Maskenwesen, wie es Donatello liebte. Die Medusa ist ganz verwandt der Medusa am Sockel der Judith, der Kopf der Bacchantin erinnert an den des Bronzedavid. Für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts ist die ganze Behandlung zu kräftig und naturalistisch-derb, zu frei von Linienmanierismus.

Bei der Besprechung der dem biographischen Abriss folgenden Tafeln hätte Cavallucci bezüglich der Medaillons im Palast Riccardi auf deren Vorbilder in antiken Cameen, einst im Besitz des Cosimo Vecchio, hinweisen sollen, die sich jetzt theils in Florenz, theils in Neapel befinden. Bei der hastigen Art, in welcher seinerzeit meine Arbeit in Wien gedruckt wurde, sind leider auch eine oder mehrere Seiten derselben weggelassen worden, auf denen ich die verschiedenen für Cosimo vecchio von Donatello ausgeführten Arbeiten aufzählte, darunter auch die Medaillons mit dem Nachweis ihrer Originale.

Den Greifen im Wappen der Martelli, eine der genialsten Schöpfungen Donatello's, die sein feuriges Stilgefühl am unmittelbarsten enthüllt, behandelt Cavallucci als Stoff zu geringschätzig, wenn er sagt, dass dieses Werk im Vergleich zu den anderen Donatello's »sehr unbedeutend« (minima) sei, und dass er darin eine mächtige Dialektik entwickelt habe, um »das Absurde wahr zu machen«.

Absurd wäre dann freilich alle Ornamentik.

Zu Tafel 19 und 20 macht Cavallucci eine Bemerkung, wonach Michelozzo einen stilistisch zähmenden Einfluss auf Donatello ausgeübt habe, indem er ihn veranlasste, an der Kanzel von Prato die Kinder in Gruppen zwischen Pilastern einzurahmen, wogegen Donatello in seinen Reliefs für S. Antonio in Padua und die Kanzeln in S. Lorenzo die Figuren über den architektonischen Rahmen hinausgeführt habe. Doch ist immerhin zu bedenken, dass es sich bei letzteren um historische Reliefs handelt, wo die Architektur mit zur Scene gehört, während die Reliefs der Kanzel in Prato rein decorative Bedeutung haben.

Zu Tafel 27 klärt uns Cavallucci darüber wie über etwas Neues auf, dass in dem Pferde des Gattamelata sowie anderen Renaissancepferden ein Passgänger dargestellt sei, was er allerdings sich hätte ersparen können, da dies längst beobachtet und angeführt wurde.

Um endlich von den 30 Tafeln zu sprechen, die das Werk schmücken, so bieten sie zwar nur Weniges, was nicht in Einzelphotographieen zu haben wäre, doch ist ihre vollendete Ausführung nicht genug zu loben, und einige prächtige Novitäten sind auch dabei. Zudem findet sich eine Anzahl guter Holzschnitte nach Werken Donatello's als Vignetten durch das Werk zerstreut. Kurz für das Publicum, das sich von Donatello durch Anschauung ein Bild verschaffen möchte, wird dieses elegante Album auserlesener Werke desselben eine hochwillkommene Gabe sein. Ebenso wird der Text durch seine einfache und klare Fassung, mag er auch hie und da des Unsicheren zu viel, des Sicheren zu wenig bringen, seinen Zweck im Ganzen wohl erfüllen, das Publicum, in erster Linie Italiens, über die Bedeutung des selbst von der Forschung noch nicht seit lange gebührend gewürdigten Meisters zu unterrichten, sowie für seine Schöpfungen, von den Abbildungen unterstützt, zu erwärmen.

Innsbruck, 30. März 1886. *H. Semper.*

Malerei.

Bibliothèque internationale de l'Art. Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires par **Henri Hymans.** 2 tom. Paris, librairie de l'art. J. Rouam, 33 Avenue de l'Opéra, 1884—85.

Eine Uebersetzung und Erläuterung van Mander's ist keine anlockende Arbeit. Schon die Kunstterminologie, welche der Autor anwendet, bietet dem Uebersetzer sehr grosse Schwierigkeiten. Was bedeuten aber diese gegen die ungeheure Zahl von Streitfragen, welche sich an die sachlichen Angaben knüpfen und die Entscheidung oder doch zum mindesten Stellungnahme heischen. Unbeschadet der Bedeutung der Arbeiten von Crowe und Cavalcaselle, von Pinchart, Ruelen's, Wauter's, van Even's, Weale's, Taurel's darf man sagen, dass kein Capitel der Kunstgeschichte noch so im Argen liegt wie das der Geschichte der alten niederländischen Malerei. Man braucht bloss an die alte Schule von Haarlem zu erinnern, von Albert van Ouwater bis Dierick Bouts, oder an die noch stärker in die Augen springende Thatsache: an die Bestimmung und Umgrenzung des Werkes Memling's. Nicht verhehlen darf man dabei, dass von den niederländischen Kunstforschern selbst der Stilkritik für die Meister des 15. Jahrhunderts noch allzuwenig ernste eindringende Aufmerksamkeit zugewendet worden ist. Hymans kennt die lückenhafte Kenntniss jener Kunstperiode besser oder doch so gut, wie irgend ein Anderer, er hält ja nie zurück, wo es ein Non liquet zu bekennen gibt — aber das hinderte ihn mit Recht nicht daran, uns den van Mander in einer lesbaren von der überwuchernden Rhetorik des Originals freien Uebersetzung vorzulegen, und an die von dem Schriftsteller und Maler vorgebrachten Mittheilungen in Form von Noten und Commentaren Alles zu knüpfen, was geschichtliche Forschung und stilkritisches Urtheil zur Begründung oder Abweisung des niederländischen Vasari zu Tage gefördert haben. Das feinsinnige, besonnene Urtheil des Uebersetzers und Erklärers, die höfliche, aber doch stets ins Schwarze treffende Art seiner Polemik, die gleich ausgebreitete Kenntniss der einschlägigen heimischen wie fremden Litteratur, erzielten einen Erfolg, dass seine Ausgabe des Schilder Boeck das vollständige Inventar unseres gegenwärtigen Wissens der von van Mander behandelten Kunstperiode bedeutet. Ich spreche dies Urtheil aus, nachdem ich Hymans' Arbeit seit Jahr und Tag als Nachschlagebuch benützt, und eine Reihe von Biographien zum Zweck seminaristischer Uebungen auf die einschlägige Litteratur hin auf das Genaueste controllirt habe. — Möge darum diese nicht genug zu rühmende neue van Mander-Ausgabe den Beginn einer so erfolgreichen Forschungsperiode für die altniederländische Kunst bedeuten, wie es die Le Monnier-Ausgabe Vasari's für die italienische Kunstgeschichte bedeutet hat. *H. J.*

Peter Candid, sein Leben und seine Werke. Dargestellt von Dr. **Paul Joh. Rée.** 2. Bd. der Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. Leipzig, 1885. 8°.

Die sich neuestens in erfreulicher Weise mehrende Monographien-Litteratur, welche einzelne Meister der späteren Kunstepochen zum Gegenstande

hat, erfährt durch diese fleissige Arbeit eine werthvolle Bereicherung. Der Verfasser fand über Candid oder Pieter de Witte einerseits eine allgemein-biographische Litteratur älterer italienischer und niederländischer Autoren, andererseits eine späte, vielfach zersplitterte Localtopographie, welche dessen Münchener Lebensepoche und die dortige Thätigkeit behandelt, vor. Die erstere ist oberflächlich und ungenau, weiss auch sehr wenig über seine wichtigste Zeit, — über sein Schaffen in Diensten der bayerischen Herzöge, — die andere steht auf dem unkritischen Boden, aus dem die Mehrzahl der Städtebeschreibungen und Merkwürdigkeiten-Verzeichnisse aus der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts hervorgegangen sind. Kaum findet sich ja ein Künstler der Vergangenheit in Deutschland und Oesterreich, bei dessen Erforschung uns heute nicht dieselben Schwierigkeiten in den Weg treten würden. Rée hat mit grossem Eifer sich an ihre Beseitigung gemacht. Vor Allem gelang es ihm, durch eine reichhaltige Urkundenausbeute die Münchener Verhältnisse Candid's vollkommen festzustellen und aufzuklären, weiteres vermochte er theils auf Grundlage der so gewonnenen historischen Ergebnisse, theils durch ein sorgfältiges stilistisches Studium der Kunstweise Candid's eine grosse Anzahl Widersprüche, Zweifel und falsche Zutheilungen in der Locallitteratur richtig zu stellen. Das Gesammtbild, welches er von der reichen Thätigkeit des Meisters entwirft, ist ein sehr vollständiges; es bietet ja eben dieses Künstlers Schaffen die wichtigste Grundlage, sozusagen die bedeutendste constructive Stütze, auf welcher sich das Gebäude einer Darstellung der Kunstgeschichte Münchens in der Zeit der Spätrenaissance errichten lässt, und ist das Walten dieses im wälschem Geiste arbeitenden Niederländers nicht nur für die Mehrzahl der damals in Bayern thätigen Künstler aller Fächer tonangebend, sondern es hat seine Art noch weiterhin bestimmend gewirkt, — wovon der Verfasser wohl kaum Kunde hatte, — so auch für Wien und Oesterreich. In letzterer Hinsicht ist es z. B. zweifellos, dass Beziehungen zwischen Candid und dem Erzgiesser Adriaen de Fries obwalteten, dessen italienische Schulung aus verwandter Quelle floss und dessen zahlreiche Schöpfungen für Prag etc. einen ganz verwandten Stil manifestiren. Ferner verdient in dieser Beziehung die Mariensäule zu München Beachtung. Früher allgemein als ein Werk Candid's bezeichnet, hat Rée (pag. 137) nun nachgewiesen, dass sie erst zehn Jahre nach dessen Tod errichtet wurde, aber es hängt dieses wichtige Kunstwerk dennoch mit dem Schaffen des Meisters zusammen, denn auch der Verfasser gibt zu: »Die Madonna entspricht ihrem Wesen nach ganz und gar denen, die wir auf den verschiedenen Gemälden unseres Meisters kennen gelernt haben.« Mögen also auch nur spätere Künstler seine Idee wieder benützt haben, so wurde dadurch doch eine Composition Candid's zum Muster und Typus für eine Reihe, die Monumentalplastik der Spätrenaissance in Süddeutschland bestimmender und bezeichnender Kunstgebilde, von welchen wir nur die analogen Mariensäulen zu Prag und Wien hervorheben wollen.

Die Einleitung, welche Rée vorausschickt und zur Schilderung der allgemeinen politischen, cultur- und kunsthistorischen Verhältnisse in Bayern vor

Candid's Erscheinen daselbst benützt, scheint uns manches zu enthalten, was gerade nicht zur Sache gehört. Das leichte Geplänkel gegen Katholicismus und Rom, welches den Grundton der Abhandlung bildet, hat mit der im Folgenden zu schildernden Thätigkeit des Künstlers nichts zu thun; viel willkommener wäre uns an der Stelle eine Schilderung rein kunstgeschichtlicher Zustände, eine klare Darstellung der Umstände gewesen, aus der sich ergeben hätte, auf welche Weise sich in so rascher Folge der Uebergang von der noch ganz mittelalterlichen Kunstweise so vieler Künstler Bayerns unter Albrecht V. zu der italienischen Spätrenaissance eines Schwarz, Rottenhammer, Bocksberger, Candido, Gerhard, Sadler, van Aachen, Spranger u. A. vollzog. Der Verfasser, dessen Erörterungen gerade in stilkritischer Hinsicht sehr gediegene sind, hätte mit einer solchen Darstellung gewiss etwas Gutes geleistet. Vorzüglich durchgearbeitet ist nun das Capitel, welches Candid's Lebensverhältnisse auf der Basis durchaus neuen Urkundenmaterials schildert. In den folgenden Abschnitten wird die ausserordentlich fruchtbare Thätigkeit des Künstlers eingehend besprochen und bilden die wichtigsten Gegenstände: der Grottenhof in der Residenz mit dem schönen Perseusbrunnen, die Arbeiten an der Michaelskirche, wonach der Candid zugeschriebene bronzene Michael an der Façade nicht auf seine Rechnung kommt, — die Werke in der Frauenkirche, in der Residenz, seine Beschäftigung für die von Herzog Maximilian begründete Gobelinmanufactur, in Schleissheim, in Landshut und a. a. O. Ein Verzeichniss der Handzeichnungen und Stiche macht den Schluss.

Vom Standpunkt der praktischen Benützbarkeit des Buches, — und zwar umsomehr, als seine Forschungsresultate in einer Anzahl von Fragen seitens des Localforschers für Süddeutschland und Oesterreich häufig in Beachtung gezogen werden müssen, haben wir Einiges zu bemängeln. Da das Werk eine grosse Sichtung hergebrachter Irrthümer bezweckt und auch bewerkstelligt, so wäre es wünschenswerth, dass die vom Verfasser als zweifellose Schöpfungen Candid's erkannten und andererseits die unechten in übersichtlicher Weise zusammengestellt wären; wenn man hier nach Thatsachen und Ergebnissen forscht, hat man mühsam zu lesen und zu suchen. Die Werke sollten irgendwie katalogmässig anführbar gemacht und im Register nicht bloss nach dem Gegenstand der Darstellung verzeichnet, sondern nach den Orten alphabetisch gesammelt sein, überdies wäre ein genaues Namensregister der zahlreich genannten Personen in hohem Grade wünschenswerth.

Zum Schlusse noch einige kleine Notizen und gelegentliche Bemerkungen. Pag. 24 wird ein in Münchner Rechnungen begegnender Bildhauer Namens Hans Aesslinger erwähnt. Er ist sonst unbekannt, die kunsthistorischen Sammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses besitzen aber sein Miniaturporträt von einem gleichzeitigen, unbekannten Maler, welches aus dem Besitze Erzherzogs Ferdinand von Tirol stammt. Pag. 32 bei dem Citate der alten Benennungen von Malerfarben, wo die Ausdrücke: Rotte presyl, Gelbe presyl vorkommen, setzt Rée Fragezeichen bei, ebenso bei Opriment (auripigmentum). Diese Namen sind aber gar keine Geheimnisse (über presyl siehe Eitelberger's Quellenschriften IV., Heraclius, III. Buch, Cap. XXXIV. und Note pag. 141).

Pag. 58 bemerkt der Autor: »Ebensowenig kennen wir das von Chizzola (Le Pitture e Sculture di Brescia 1760) am Choraltare der Karmeliterkirche von Brescia genannte Bild einer Verkündigung (von Candid), das die neueren Führer der Stadt nicht erwähnen.« Dies ist unrichtig. Das Gemälde befindet sich zur Stunde noch an jenem Orte, wo ich es 1882 selbst gesehen habe. Es wird auch in neueren Führern, z. B. in F. Odorici's Guida di Brescia, 1882, pag. 105 genannt. Das Bild ist als Hauptstück des Hochaltars in Carmine eingesetzt, ein kleineres darüber rührt von Cossoli her. Meine Reisenotiz besagt über das erstere kurz: »Sehr vornehm in der Haltung und Composition; an B. Spranger erinnernd.« — Was die pag. 140 erwähnten zwölf römischen Imperatoren-Bildnisse in der Residenz betrifft, welche eine Beschreibung Schule Tizian's nennt, so kommen solche in jener Zeit öfters vor. Eine gleiche Suite, welche ebenfalls auf die verlornen Originale des Venezianers (Crowe und Cavalcaselle, Leben Tizian's, deutsche Ausgabe II. p. 820) zurückgehen, sind im Schlosse Ambras in Tirol, von dem mit Candid gleichzeitigen Hofmaler des Markgrafen Karl von Burgau, Jacob Pfister (Pfisterer) auf Holz gemalt. (Ilg u. Boeheim, das k. k. Schloss Ambras in Tirol, Wien 1882, p. 113.) Nicht unwichtig scheint dabei der Umstand, dass Stiche nach diesen Kaiserbildnissen von Eg. Sadeler existiren. *Dr. A. Ilg.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Adolph Menzel's Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. In Holz geschnitten von O. Vogel, A. Vogel, Fr. Unzelmann und H. Müller. Zweihundert Blätter mit Text von L. Pietsch. Jubiläumsausgabe. 2 Bände. Berlin 1886, R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung.

Unter den Poeten hat Friedrich der Grosse seinen Homer noch nicht gefunden — gewiss aber unter den Malern. Der Künstler, welcher in den Modernen Cyklopen mit so erschütternder Gewalt und Mächtigkeit die Helden der Arbeit konterfeite, der durch seine stahlharte Wahrheitsliebe in der Schilderung der Helden der vornehmen Gesellschaft so viel sarkastisches Lachen zu erregen wusste, kurz der berufenste Schilderer des Lebens der eigenen Gegenwart erwies sich auch als der berufenste Schilderer des vorigen Jahrhunderts und seiner Helden. Wie sie leibten und lebten, so treten sie wieder auf, Friedrich und sein Freundeskreis — das bewiesen schon Menzel's Illustrationen zu Kugler's Leben Friedrichs des Grossen; wie er aber im Gebiete der Fridricianischen Epoche daheim war, zeigen in noch umfangreicherem Maasse die Illustrationen, mit welchen die von Friedrich Wilhelm II. angeregte Ausgabe der Werke Friedrichs des Grossen ausgestattet wurden. Sechs Jahre (1843—49) hatte der Künstler diesem Werke gewidmet. Ruhm konnte es wenig einbringen, wenn Ruhm in dem Herzschlag der Liebe wurzelt, mit der das Volk seinen Künstler bedenkt. Das Volk sah von dieser That des Künstlers nichts — da diese Ausgabe nie in Handel kam, sondern nur als Geschenk von Hof zu Hof wanderte. Vor vier Jahren wurde der Verlagshandlung gestattet, von den im Berliner Kupferstichcabinet aufbewahrten Holzstöcken eine

Ausgabe mit der Hinweglassung des Textes in den Handel zu bringen. Der hohe Preis (200 Mark) und die geringe Zahl der Exemplare hinderten wieder, dass das Werk volksthümlich wurde, wie zu sein es würdig und angethan ist. Da hat nun die Verlagshandlung eine neue billige (50 Mark) Ausgabe veranstaltet, die an Gediegenheit der Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt, und die nun wohl auch die Illustrationen Menzel's, welche eine künstlerische Darstellung des Lebens und Geistes der Fridricianischen Epoche im umfangreichsten Sinne sind, zum beliebten Volksbuche zu machen geeignet ist. Was den Inhalt betrifft, so staunt man über die Beweglichkeit des Geistes des Künstlers, bewundert an dem Meister des entschlossensten Zurückgehens auf die Natur den nie versiegenden Reichthum der Phantasie, der auch das Phantastische vertraut ist. Aber wie pikant werden diese phantastischen Gestaltungen vorhundertjähriger Allegorie und Symbolik (z. B. 27, 76, 77, 113, 117, 118, 127, 155, 173 u. s. w.), die zugleich den Künstler nicht als Illustrator des Textes ad verbum, sondern als geistreichen Interpreten desselben zeigen. Und wie folgt er der feinen Satyre des Textes, die er nur in der Wirkung schärft, ohne sie des originalen Duftes zu berauben, so z. B. in den Bildern Nr. 96, 136, 137, 140, 170. Und dann erst Menzel als geschichtlicher Schilderer — diese prächtigen Bildnisse, diese Scenen aus Krieg und Frieden! Wie bestimmt eindringlich ist da stets die Schilderung, in jedem, auch dem kleinsten — eine künstlerische That aus concentrirtem Innern heraus.

Was die Ausführung betrifft, so zeigt auch hier jedes Blatt, dass Menzel ohne selbst das Schneidemesser in die Hand zu nehmen, zu den Reformatoren des deutschen Holzschnittes gehört. Und zwar geht von ihm jene Richtung aus, die in der Zukunft das meiste Heil zu hoffen hat. Menzel's Schnitte sind so farbig in der Wirkung, dass sie uns oft an Rembrandt's Radirungen erinnern und ihre Ausführung macht bei aller Sicherheit so sehr den Eindruck des Freien, ja Kecken, dass wir staunen, wie haarscharf der schaffende Künstler die Grenzen des Materials kannte, dessen Leistungsfähigkeit bis zur letzten Wirkung anspannte; allerdings wir bewundern auch die Sicherheit, mit welcher die nachschaffenden Künstler das Schneidemesser zu führen wussten. Diese Illustrationen zu Friedrichs des Grossen Werken sind ein Triumph deutscher Holzschneidekunst, um dem uns andere Völker beneiden werden.

Ludwig Pietsch hat einen knappen Text zu der Ausgabe geschrieben, der alles zum Verständniss der einzelnen Blätter Nöthige bietet.

Ergänzungsheft zu Andresen-Wessely's Handbuch für Kupferstichsammler, enthaltend die seit 1873 erschienenen hervorragenden Blätter nebst zahlreichen Nachträgen zum Hauptwerke. Bearbeitet von **J. E. Wessely.** Leipzig, T. O. Weigel, 1885. 120 S. 8°.

Andresen-Wessely's Handbuch kommt ein wissenschaftlicher Werth nicht zu. Von dem ist auch beim Ergänzungshefte abzusehen. Seine Existenzberechtigung kann daher nur in der praktischen Verwendbarkeit liegen. Mit einer gewissen Einschränkung ist dies in der That auch der Fall. Es gab von jeher und gibt auch jetzt noch manche mehr oder weniger gebildete und reiche Leute, welche ihr Geld und ihre freie Zeit dem Sammeln von Kupfer-

stichen widmen. Diesen und nur diesen allein kommt das Handbuch vielfach helfend entgegen. In den grossen wissenschaftlichen Sammlungen ist seine Brauchbarkeit eine minimale. Von dem Ergänzungshefte gilt dies noch in einem grösseren Maasse. Die Ergänzungen theilen sich, wie schon der Titel besagt, in zwei Gruppen. Die eine enthält Nachträge zum Hauptwerke, indem eine Anzahl älterer Blätter, welche den Bearbeitern desselben entgangen waren, nachgetragen erscheinen, die andere verzeichnet die seit dem Jahre 1873 erschienenen bedeutenderen Blätter des Kupferstichs. Jede Gruppe dieser Ergänzungen ist verschieden zu beurtheilen. Es muss jedoch vor Allem hervorgehoben werden, dass für eine gerechte Werthschätzung eines solchen Handbuches schwer der richtige Maasstab zu finden ist, da die Auswahl der aufzunehmenden Meister und Blätter rein dem subjectiven Ermessen des betreffenden Compilators anheimgestellt erscheint. Was für ihn wichtig und bedeutend ist, muss nicht auch für einen anderen sein. Aber abgesehen davon, erscheint es dennoch immerhin merkwürdig, dass bezüglich der ersten Gruppe gerade eine so ganz unverhältnissmässig grosse Anzahl der vom Verfasser in seinen Supplementen nachgetragenen Blätter solche Wichtigkeit besitzt, um für das Handbuch als Nachträge einer Erwähnung werth zu sein, während andere Meister, welche seit dem Erscheinen des Handbuches in ausführlichen Monographien bearbeitet worden sind, wie z. B. Jan van de Velde, Jean Baptiste Le Prince, Joseph de Longueil, die Rugendas u. s. w. keine Nachträge erfuhren. Eine ebensolche Ungleichmässigkeit zeigt auch die zweite Gruppe. Um nur ein Beispiel herauszuheben, führt Wessely von einem so bedeutenden Meister wie William Unger, der nicht nur Schule gemacht, sondern selbst auch ein ausserordentlich umfangreiches Werk, das Hunderte von Blättern umfasst, geschaffen hat, nur sechs Blätter an, während seine unbedeutenderen Schüler mit ungefähr derselben Anzahl, ja Wilhelm Woernle sogar mit neunzehn Blättern bedacht erscheinen. Manche Namen wird man ferner vermissen, andere wieder könnten füglich weggeblieben sein. Es liesse sich so an dem Heftchen noch Mehreres aussetzen, allein es dürfte wohl nicht nothwendig sein, sich des Weiteren darauf einzulassen, da jene Leute, welche es zur Hand nehmen und benützen werden, derlei Recensionen ohnehin nicht lesen. *Simon Laschitzer.*

Ausstellungen, Museen.

Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Oesterreich. Mit Text von Dr. **Wilhelm Bode.** Lfg. 1—5. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Man darf diese Veröffentlichung wenig gekannter Privatsammlungen und kleinerer öffentlicher Sammlungen als eine der glücklichsten und dankenswerthesten Unternehmungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst bezeichnen. Wenig gekannte Schätze werden dem Genusse und dem Studium erschlossen — und vor Allem deutsche und österreichische Privatsammlungen, deren Lebenszeit nur selten die Lebenszeit ihres Gründers überdauert, zum

Mindesten im Abbilde gerettet. Der künstlerische und der wissenschaftliche Theil ist den bewährtesten Händen anvertraut. W. Hecht ist gekannt als ein Radirer, der mit seltener Feinfühligkeit nicht bloss die mit dem Auge abzulauschenden künstlerischen Qualitäten wiederzugeben vermag, sondern der auch den Geheimnissen ganz subjectiver Stimmung die feinste Receptionsfähigkeit entgegen bringt. Wer kennt ihn nicht als den meisterhaften Dolmetsch Böcklin'scher Bilder in der Schackgalerie — und wie treu nachgefühlt sind nun seine Radirungen nach Jan Both, R. Du Jardin, J. van der Meer, Frans van Mieris, Rembrandt's, Ter Borgh's, de Vlieger's aus der Wesselhoeft'schen Sammlung! — Neben ihm sind L. Kühn, Eilers, Doris Raab, Raudner, Holzapfel u. s. w. in hervorragender Weise für die Bilderlese thätig. Und nun der Text Bode's. Welche Durchdringung von ganz seltener Kennerschaft und voller Herrschaft über die weit ausgebreitete Litteratur! Bode beschreibt nicht bloss das Bild und fügt einige Worte der Würdigung hinzu, sondern er skizzirt mit Strichen, welche in ihrer Sicherheit den Meister bezeugen, den geschichtlichen Entwicklungsgang und vermerkt dann, an welche Stelle das reproducirte Werk eingefügt werden muss. Diese eminent geschichtliche Betrachtung, verbunden mit dem feinen Beobachtungstalent für die specifischen Eigenheiten jedes Künstlers und seiner Werke, gibt seiner Arbeit die hervorragende wissenschaftliche Bedeutung.

Das erste Heft behandelt die Werke italienischer Schulen in der Galerie zu Oldenburg. Mit den Benennungen des officiellen Katalogs kann sich der Verfasser in nur wenigen Fällen einverstanden erklären und seine eigenen wohlbegründeten Vorschläge verdienen desshalb entschiedene Beachtung. Ich hebe Einiges hervor. Nr. 8 Bildniss, im Katalog als »Masaccio zugeschrieben« vermerkt, erscheint dem Verfasser als ein Werk des Sandro oder Filippino; Nr. 8a »Lorenzo di Credi« — fast wie ein unter italienischen Einflüssen ausgebildeter Niederländer; Nr. 8b »Lorenzo di Credi« — ein Lionardoschüler; Nr. 9 »Filippino Lippi« — als Werk eines Nachfolgers des Lippi; Nr. 32 »Gaudenzio Ferrari« — als Defendente Ferrari; Nr. 37 »Salai« — als Giampietrino; Nr. 38B »Boltraffio« — als Ambrogio Preda. Hervorheben möchte ich auch die, wie mir erscheint, stichhaltigen und überzeugenden Einwendungen gegen Lermolieff's Zuweisung des Frauenbildnisses (Bianca Maria) in der Ambrosiana an Ambrogio de Predis. Des Verfassers Beweisführung ist eine kräftige Stütze der älteren Annahme, welche in dem Bild der Ambrosiana eine zweifellose Leistung des Lionardo sah. Heft 2 bis 5 sind der Sammlung Wesselhoeft in Hamburg gewidmet. Da diese Sammlung fast ausschliesslich Niederländer enthält, und da wieder besonders Holländer, so hat hier Bode für die Erläuterung jene eindringliche Art der Erläuterung gewählt, der früher gedacht wurde. Doch erhalten wir neben der gehaltvollen geschichtlichen Skizze des Entwicklungsganges auch Einzeluntersuchungen über wenig gekannte und wenig gewürdigte Meister; so gleich am Beginn die über den Landschafter Millet, dann über Alexander Keirincx, über die Künstler des Namens Koedijck u. s. w. Man staunt immer wieder über die Kenntniss, welche der Verfasser von den holländischen Kleinmeistern besitzt, und worin er wohl ohne Rivalen dasteht.

Jedes Heft enthält vier Radirungen ausser Text, dann einige Zinkographien und Holzschnitte — auch die Herstellung der letzteren sind nur den bewährtesten Instituten anvertraut. *H. J.*

Le salon-artiste. Album de dessins originaux d'après les œuvres exposées exécutées par les artistes exclusivement pour cet ouvrage. Paris, Maison Quantin, 7 Rue Saint-Benoit 1886.

Im vorigen Jahre gab das Haus Quantin zum erstenmal das Album heraus, das eine Erinnerung an den Salon bilden sollte. Die Unternehmung hatte Erfolg, und so erscheint denn der zweite Jahrgang. Man darf nicht zu viel verlangen: aus den Tausenden der ausgestellten Nummern konnte doch nur eine beschränkte Anzahl ausgewählt werden, und die Auswahl dürfte nicht immer frei gewesen sein. So ist die Plastik, die gerade im diesjährigen Salon sich glänzend darstellte, im Album nur durch eine verschwindend kleine Anzahl von Nummern vertreten, und unter diesen mangeln die, welche die grosse Aufmerksamkeit auf sich zogen, wie z. B. Mercié's Gruppe des Louis Philippe und der Königin Marie Amélie oder Peynot's Pro Patria, oder Paul Dubois' Connetable Anne de Montmorency. Von den ausgestellten Gemälden fehlen gleichfalls viele, welche aus der Sündfluth von Bildern durch besondere künstlerische Eigenheiten hervorragten und die Besucher zum Stillstehen zwangen. Man kann von den Impressionisten schweigen, die doch nur durch das Bild wirken können und wollen, aber es fehlen auch Namen wie Beraud, Cabanel, Constant, Jules Breton, Benouville u. s. w. Die fremden Künstler sind von dieser Publication überhaupt ausgeschlossen, doch es fehlt auch Heilbuth, der ja längst ganz Franzose geworden ist. Aber vielleicht sollte es gar nicht die Aufgabe des Albums sein, das ganz bestimmte, für die Geschichte verwerthbare Bild des Salon zu geben. Als Erinnerung bleibt das Album interessant und werthvoll. Sämmtliche Illustrationen sind nach den von den Künstlern selbst nach ihren ausgestellten Gemälden hergestellten Skizzen angefertigt. Auch wo die Künstler die Composition für die kleine Skizze vereinfachten, z. B. Puvis de Chavanne in seiner Christlichen Inspiration, irrthümlich im Album als Vision antique (das ausgestellte Gegenstück) bezeichnet, bleibt doch der Kern unangefochten, und wir erhalten den so prickelnden Reiz, welcher gewöhnlich die erste Handschrift des Künstlers, die Skizze, auszeichnet. Ueberdies sind die 191 ausgewählten Nummern doch im Stande, auch dem, welcher den Salon nicht besuchte, belehrenden und ergötzenden Aufschluss über die Richtungen und Strömungen der französischen Kunst der Gegenwart zu geben. Da auch der Preis des Albums — es enthält nur die Illustrationen, keinen Text — sehr niedrig gestellt ist (4 Mark), so wird dasselbe wohl verdiente Gunst finden und im nächsten Frühling der dritte Jahrgang nicht ausbleiben.

Notizen.

[Die Fundamentirung des Campanile von S. Marco.] Im letzten Bande des Archivio veneto (XXIX, Jahrg. 1885) theilt Giac. Boni, der im Auftrage des Bostoner Architekten C. H. Blackall im Juli v. J. Nachgrabungen veranstaltete, um über die Art der Gründung des Campanile von S. Marco Aufschluss zu erhalten, die interessanten Resultate seiner Untersuchungen mit. In der Tiefe von 72 Centimetern unter der gegenwärtigen Pflasterung stiess man auf ein altes Pflaster, bestehend aus auf hoher Kante liegenden Backsteinen. Ueber dessen Niveau zeigt die Mauerung fünf treppenartig abgestufte Quaderschichten in der Gesammthöhe von 1.34 Meter, als Unterlage des darauf gesetzten Backsteinmauerwerks des Thurmkörpers, welche ehemals alle zu Tage lagen, während jetzt blos dritthalb Stufen über das gegenwärtige Pflaster herausragen. Unter der letzten Treppenstufe beginnt das eigentliche Fundament, bestehend in sieben Schichten Quadern verschiedener Stärke (zwischen 0.31 und 0.90 Centimeter), im Ganzen einen Mauerklotz von 3.44 Meter Höhe bildend, so dass also der gegen hundert Meter hohe Thurm auf einer Steinuntermauerung von 4.78 Meter Stärke ruht, welche hinwieder die Last mittelst eines horizontalen Dielenrostes von 24 Centimeter Höhe auf die nebeneinander eingerammten Piloten von 26 Ctm. Durchmesser und endlich auf die aussergewöhnlich dichte Thonschichte überträgt, woraus der Boden besteht. Dieser letzteren ist es zuzuschreiben, dass trotz der ungeheuren auf ihr liegenden Last von ungefähr 10 Millionen Kilogrammen der Thurm während seines nahe tausendjährigen Bestandes kaum merklich aus der senkrechten Lage gewichen ist. Das Steinmaterial der Grundmauerung ist sehr verschieden: es sind darunter zwei verschiedene Sandsteinarten, mehrere Feldspatgesteine, Veroneser und Istrianer Kalkstein und zweierlei Trachite vertreten. Der horizontale Rost, aus zwei Schichten kreuzweis übereinander gelegter eichener Dielen von je 0.12 Ctm. Höhe bestehend, zeigte sich ziemlich vermorscht, die senkrechten Pfähle aus Weisspappelholz merkwürdig wohl erhalten, aber nicht verhärtert, was dem Umstande zuzuschreiben ist, dass die letzteren von der dichten Thonschichte, der erstere dagegen von dem lockeren Materiale der Baugrube umgeben waren. Die hiebei verwendeten Holzarten stammen aus der unmittelbaren Nachbarschaft der Lagunen; erst später, als sich die Herrschaft der Republik bis an

die Alpen ausgedehnt hatte, wurde zu ähnlichen Zwecken mit Vorliebe der dort wachsende Lärchenbaum (Pinus larix) bezogen, so bei dem Bau des Dogenpalastes im Beginn des 14. Jahrhunderts. Die Fundirung des letzteren weicht übrigens wesentlich von der des Campanile ab: es kamen dabei nicht eingerammte Pfähle, sondern bloss ein horizontaler Schwellenrost in Anwendung, dessen Fläche jedoch weit grösser ist, als die des daraufgesetzten Mauerkörpers, damit die Last des letzteren auf eine viel grössere Basis des Grundes vertheilt werde, als der Grundplan des Gebäudes bedeckt. Beim Campanile dagegen springt die Fläche des Holzrostes nur um ein Weniges über jene des Mauerwerks vor, und seine Tragfähigkeit ist einzig durch die aussergewöhnliche Dichte der Thonschichte gewährleistet, welche übrigens noch durch die in dieselbe eingerammten Piloten vergrössert wurde. Eine jener des Campanile ganz ähnliche Fundirung auf Ulmenpiloten und darüber liegenden Rothbuchenschwellen hat C. Boito übrigens auch bei der S. Marcuskirche nachgewiesen.

C. v. F.

[Mantegna und Squarcione.] Durch ein in demselben Bande des Archivio veneto veröffentlichtes Document aus dem venezianischen Staatsarchiv wird die Frage nach dem Geburtsort Mantegna's, die schon einmal Gegenstand einer heftigen Fehde zwischen Paduaner und Mantuaner Gelehrten gewesen war, neuerdings angeregt. Dasselbe führt den Meister als »Andream Blasij mantegna de Vincentia pictorem« an, bezeichnet also Vicenza als dessen Heimat. Es ist ein Decret der venezianischen Quarantia Criminale, vom 2. Jan. 1455, womit ein am 26. Jan. 1447 erfolgtes schiedsrichterliches Compromiss über einen Streitfall zwischen Mantegna und »Magistrum Franciscum Scorzono pictorem de padua« ungiltig erklärt wird, weil der erstere zur Zeit seines Abschlusses noch minderjährig war und überdies dadurch übervortheilt (deceptus) worden sei. Da der Magister Scorzono niemand anderer sein kann, als Francesco Squarcione, so wirft die Urkunde ein neues Licht auf das Verhältniss zwischen Lehrer und Schüler, insbesondere wenn man sie mit der Signatur des frühesten (jetzt verlorenen) Werkes Mantegna's vom Jahr 1448 zusammenhält, worin er sich schon mit 17 Jahren als selbständigen Meister bezeichnet, ohne sich als Schüler Squarcione's zu bekennen, mit dem er kurze Zeit vorher eben die durch unsere Urkunde angedeuteten Differenzen gehabt hatte. Leider besagt diese nicht, welcher Art dieselben waren; doch müssen sie nicht ohne Bedeutung gewesen sein, wenn der dadurch übervortheilte jüngere Künstler noch nach acht Jahren die Ungiltigkeitserklärung des damals geschlossenen Vergleichs erwirkt. Vasari schreibt die Feindschaft, die hinfort zwischen beiden bestand, bekanntlich dem Umstand zu, dass Mantegna die Tochter von Squarcione's Concurrenten Jacobo Bellini geheirathet habe. Allein in der Demüthigung, die der erstere vor Gericht über den ehemaligen Lehrer brachte, liegt wohl eine viel triftigere Veranlassung zu jener Feindschaft. Die Daten stimmen übrigens, indem Mantegna Jacobo's Tochter heirathete, während er an den Eremitanifresken beschäftigt war (1455—59). Wenn Mantegna aber trotz seiner vicentinischen Herkunft sich wiederholt selbst als Paduaner

bezeichnet, so wäre dies in dem Sinne zu nehmen, dass er in dieser Stadt seit frühester Jugend gelebt und sich dort zum Künstler herangebildet habe, daher er in ihr auch seine Adoptivheimat sah. *C. v. F.*

[Der Meister des Chorgestühls von S. Stefano in Venedig.] Als der Meister des Chorgestühls von S. Stefano in Venedig galt bisher allgemein Marco di Giampietro da Vicenza, der auch das Gestühl im Chor der Frari (1468) gearbeitet und sich daran mit vollem Namen genannt hatte. Er soll jenes im Jahre 1488 vollendet haben, wie eine von Cicogna (Iscriz. II, p. 141) mitgetheilte, an einem Backenstück der untern linksseitigen Stuhlreihe befindliche Inschrift besagt. Nun nennt aber ein gleichfalls im letzten Jahrgange des Archivio veneto mitgetheiltes Document aus dem venezianischen Staatsarchiv vom 27. Febr. 1481 als Schöpfer des fraglichen Werkes einen bisher ganz unbekannten Leonardo Scalamanzo. Die Urkunde enthält eine schiedsrichterliche Bestimmung über die dem Meister für seine Arbeit ausser den schon erhaltenen 365 Dukaten 5 Lire 2 Soldi noch zu zahlende restliche Summe, welche mit 52 Dukaten 4 Grossi festgesetzt wird, ferner die Aufzählung der von jenem noch zu liefernden Stücke. Sie bezieht sich auf frühere Schätzungen vom 6. Nov. 1480 und vom 22. Jan. 1481, wornach, aus den bis dahin ausgezahlten Beträgen zu schliessen, die Arbeit damals schon zum grössten Theil vollendet sein musste. Die letzte Zahlung an Leonardo erfolgte am 6. Juli 1482, und es kann sich der Antheil Marco's da Vicenza höchstens auf einen von Scalamanzo unvollendet gelassenen, oder in der Zeit von 1481 bis 1488 zu Grunde gegangenen und durch ihn neuersetzten Bestandtheil des Werkes erstrecken. *C. v. F.*

[Du Cerceau's Aufenthalt in Italien.] Dafür, dass Jacques Androuet, der Vater, Italien besucht habe, lagen bisher wohl manche Wahrscheinlichkeitsgründe, doch keine sicheren Beweise vor. Diese letzteren beizubringen ist nun H. v. Geymüller geglückt, indem er in Uebereinstimmung mit H. Delaborde, Eug. Piot und M. Destailleur in einer Anzahl von 14 Blättern architektonischer Handzeichnungen, welche die k. Bibliothek zu München bewahrt und worunter sich Details von römischen Bauten Raphael's, Bramante's und Antonio da Sangallo's, sowie Copien einiger bisher unbekannter Projecte für St. Peter befinden, die Hand Du Cerceau's erkannte und zugleich nachwies, dass dieselben in Italien ausgeführt seien, weil die Wasserzeichen der Blätter durchaus solchen analog sind, die auf italienischen Handzeichnungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch sonst häufig vorkommen, und weil eines der Blätter einen handschriftlichen Vermerk enthält, woraus hervorgeht, dass der Zeichner die dargestellte Localität selbst besucht hat. Auch für die Bestimmung der Zeitepoche des italienischen Aufenthalts Du Cerceau's ergibt eines der Blätter einen sichern Anhalt. Es enthält eine Skizze des ebenerdigen Vordertractes vom Palazzo Farnese, wie er vor der Wahl des Cardinals Alexander Farnese zum Papst im Jahre 1534 bestand. Da der Bau des genannten Palastes um 1530 begann, in der Skizze Du Cerceau's aber die Haupträume, sowie der Hofporticus schon als eingewölbt gezeichnet sind, so

konnte jene nicht vor 1531 oder 1532 aufgenommen sein. Andererseits zeigt das Papier der vier Stiche des Meisters vom Jahre 1534 schon französische Wasserzeichen, so dass dieser 1533 oder 1534 nach Frankreich zurückgekehrt sein muss. Hiernach wird man auch das Geburtsdatum Du Cerceau's, wofür bisher das Jahr 1515 galt, höchst wahrscheinlich um mehrere Jahre zurückrücken müssen, und dafür kaum einen späteren Termin als das Jahr 1510 annehmen dürfen. — Ein genaueres Eingehen auf diese wie andere damit zusammenhängende Fragen behält sich H. v. Geymüller für eine grössere Publication vor, die er über den genannten Architekten vorbereitet.

C. v. F.

[»Epitaphium Mathei Florentini.«] Auf S. 121 dieses Bandes wurde ein Epitaphium aus der Schädel'schen Handschrift (München, Hofbibliothek Nr. 716) veröffentlicht, mit der Frage, wer dieser Maler Fra Matteo wohl gewesen sein könne. Schüchtern wurde bemerkt: Hat der Humanist sich hier eine Namensverwechslung mit Fra Bartolommeo zu Schulden kommen lassen? Nun hat Schmarsow in seiner Melozzo-Monographie (S. 345) diese Bemerkung mit Recht »überraschend« gefunden, da der Frager ganz übersehen hatte, dass Hartmann Schädel drei Jahre vor Fra Bartolommeo starb. Schmarsow bezieht das Epitaphium auf Fra Giovanni da Fiesole, weil die vier ersten Zeilen auf den Grabstein des Fra Giovanni gesetzt wurden. Gewiss ist die Annahme Schmarsow's sehr wahrscheinlich; zweifellos sicher aber nicht, wenn man an das weite Gewissen der Humanisten oder Poeten denkt. Doch auch darüber hinweggesehen, bleibt es immerhin räthselhaft, wie der populäre Name Fra Giovanni zum — Fra Matteo wurde.

Bibliographische Notizen.

Das von Rudolf Springer herausgegebene »Kunsthandbuch für Deutschland, Oesterreich und die Schweiz« (Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann 1886) hat seine Brauchbarkeit erwiesen; das zeigt sich schon darin, dass es seit seiner Gründung (1880) zum viertenmale erscheint. Verbesserungsvorschläge welche damals gemacht wurden (vergl. Repertorium f. K. III. S. 449) wurden berücksichtigt; vereinzelte Irrthümer kommen freilich noch vor, es kann eben nur die rege Mitarbeiterschaft aller, welche das Buch in erster Linie benützen, zum Ziele führen. Zunächst wäre grössere Berücksichtigung hervorragender Privatsammlungen zu wünschen, so z. B. fehlt die Angabe einer der reichsten der existirenden Privatsammlungen, die Lanna's in Prag. Auch die Personalangaben entsprechen nicht immer dem gegenwärtigen Stande, sie sind oft veraltet. So wird z. B. als Vorstand der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek noch der vor zwei Jahren verstorbene Schestag angegeben (jetzt Ed. Chmelarz). Noch ein anderes Versehen sei verbessert. Die kunstgeschichtlichen Sammlungen der Universität Strassburg stehen entsprechend den Fächern unter drei Directoren: das ägyptische Museum unter Prof. Dr. Dümichen, die Sammlung von Gipsabgüssen nach der Antike unter Prof. Dr. Michaelis, dann der kunstgeschichtliche Apparat und die Sammlung für christliche Archäologie — ersterer bereits gegen 9000 Nummern zählend — unter Prof. Dr. Janitschek. Möge jeder, der das treffliche Handbuch benützt, dem Herausgeber zum willigen Mitarbeiter werden — im Interesse der Sache.

Als Rector der königl. Technischen Hochschule in Berlin hat Professor Ed. Dobbert in seiner Rede zum Geburtsfeste S. M. des Kaisers die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand behandelt (Berlin, 1886). Zeitgemäss ist es — leider! — noch immer, dass die Ebenbürtigkeit und die Daseinsnothwendigkeit der Kunstgeschichte neben der politischen Geschichte dargethan wird; praktisch wird dies aber doch nur anerkannt werden, wenn man von Candidaten für das Geschichtslehramt an Mittelschulen neben den nothwendigsten Litteraturkenntnissen auch einige kunstgeschichtliche Kenntnisse fordern wird. Wie gerade durch Heranziehung von Kunstdenkmälern der geschichtliche Stoff verlebendigt werden könnte, ist oft gesagt worden, doch ohne nennenswerthe Wirkung.

Von der beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunst-Denkmale der Provinz Sachsen (Halle a. S., S. Otto Hendel) ist das zehnte Heft erschienen, welches den Kreis Halle behandelt. Die kunstgeschichtliche Ausbeute war eine geringe; Zerstörung und Umbauten haben hier an der Tilgung des Alten besonders eifrig gearbeitet. Einer gewissenhaften und sorgfältigen Beschreibung des Vorhandenen hat sich deshalb der Bearbeiter dieses Kreises nicht für enthoben gehalten. Auf die ärmliche Ausstattung dieser Publication wurde schon hingewiesen. Die Geldmittel, welche zur Verfügung stehen, reichen eben nicht weiter.

Floegel's Geschichte des Grotesk-Komischen in der Bearbeitung von F. W. Ebeling, hat in dritter Auflage zu erscheinen begonnen (Verlagsbuchhandlung H. Barsdorf in Leipzig). Die Ausgabe soll sechs Lieferungen (à 3 M.) umfassen. Die erste liegt vor.

Caplan Joh. Schulz in Aachen, dessen interessante Schrift über die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi wir im vorigen Jahrgang des Repertoriums (S. 256 ff.) besprochen haben, ist mit den Vorbereitungen zu einer zweiten reich illustrirten, vermehrten Ausgabe dieser Schrift beschäftigt. Vor Kurzem hat er an einige Freunde der Wissenschaft die Probedrucke mehrerer Tafeln versendet. Es sind Blätter, die vielleicht den Höhepunkt dessen vorstellen, was gegenwärtig an Farbendruck in Deutschland geleistet wird. Von den in einer bekannten Frankfurter Officin hergestellten Drucken liegen mir vier vor, die in Medaillons die halben Figuren Christi, des Johannes Baptista, des Lukas und Georg darstellen. Diese Bilder geben einen trefflichen Begriff von der glänzenden Pracht der Originale. Man unterscheidet deutlich, in welchen Zellen das Email mehr opak, in welchen es mehr translucid ist. Die Wahl der Töne ist überaus gelungen; die Präcision aller Begrenzungen muss hervorgehoben werden. Bei Beachtung der Kräfte und Mittel, mit denen hier gearbeitet wird, kann man wohl erwarten, dass die ganze Publication mit ähnlicher Sorgfalt hergestellt wird, wie die erwähnten Tafeln.

Fr.

Der vorjährige Band der Revue numismatique (1885, III[e] série, t. 3[me]) enthält unter dem Titel »Gian Cristoforo Romano médailleur« einen interessanten Beitrag des Pariser Kunstfreundes P. Valton über den genannten Bildhauer, worin drei bislang unter die Anonymen eingereihte Medaillen als dessen Arbeiten nachgewiesen werden. Bisher war Giancristoforo auf das Zeugniss Vasari's (Ediz. Milan. Vol. II, p. 650) und des Anonimo di Morelli (Ediz. Frizzoni p. 92, 157, 181) hin nur als Bildhauer und Steinschneider, sowie durch eine Stelle in Castiglione's Cortigiano (Libr. I, Cap. VII), worin er in dem Streit über den Vorrang der Malerei und Sculptur als Schiedsrichter angerufen wird, als gewandter und beliebter Höfling bekannt. Von seinen Arbeiten war nur seine Mitwirkung an der Ausführung des Grabmals Giangaleazzo Visconti's in der Certosa zu Pavia und das Monument Pier. Franc. Trecchi's in S. Agata zu Cremona nachgewiesen. Nun führt ein von Bertolotti (Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova p. 90) veröffentlichter Brief

vom 24. December 1507, welchen Giacomo d'Atri, der bekannte mantuanische Agent, aus Neapel an die Marquise Isabella von Mantua richtet, drei Medaillen des damals ebendaselbst anwesenden Gian Cristoforo an, deren eine die Markgräfin selbst, die zweite die Herzogin von Mailand und die dritte Papst Julius II. darstellt. In der ersten erkennt Valton die einzige bekannte Medaille Isabella's (Armand II, p. 99, Nr. 6) wieder; das Alter der 1474 geborenen Markgräfin stimmt mit dem auf der Denkmünze dargestellten, wenn man (wozu der Text des Briefes berechtigt) annimmt, dass diese 1507 oder kurz vorher entstanden ist. Als zweite der angeführten Medaillen agnoscirt Valton jene der Herzogin Isabella v. Aragon, der unglücklichen Gemahlin Gian Galeazzo Maria Sforza's († 1494), die, nachdem Lodovico il Moro sie des Herzogthums Mailand beraubt hatte, sich in ihre Heimat Neapel zurückzog, wo Giancristoforo ihre Medaille gefertigt hat (Armand II, p. 54, Nr. 1). Auch in diesem Falle stimmt nicht bloss das Alter der Dargestellten mit dem wirklichen der Herzogin, sondern auch die Bemerkung in dem Brief Giacomo d'Atri's, dass dieselbe darauf verschleiert abgebildet sei. Unter den zahlreichen Medaillen Julius' II. endlich passt nur der Revers von einer (Armand II, p. 110, Nr. 6) auf die Beschreibung, die der Brief d'Atri's davon gibt (un reverso . . . cum due figure e un sacrificio). Die Umschrift, sowie die Darstellung der Kehrseite rechtfertigt die Annahme, dass die Denkmünze sich auf den 1504 unter Vermittlung des Papstes geschlossenen Waffenstillstand zwischen Ludwig XII. und Ferdinand v. Aragon bezieht, was auch durch die Uebereinstimmung des wirklichen Alters des Papstes mit demjenigen auf dem Bildniss der Medaille bestätigt wird. — Ausserdem dass die Angaben des Briefes d'Atri's auf die genannten drei Medaillen vollkommen passen, spricht nun aber auch die völlige Stilanalogie derselben dafür, dass sie einem und demselben Meister angehören: sie zeigen dieselben Verhältnisse in den Figuren, die gleiche antikisirende Art der Composition in den Reversdarstellungen, den Gebrauch derselben allegorischen Attribute, die gleiche Anordnung des Haarschmucks, dieselbe Form der Buchstaben in den Inschriften und, was die technische Ausführung betrifft, analoge Behandlung des Reliefs. — Bertolotti veröffentlicht übrigens in seinem oben genannten Werke auch mehrere Briefe Giancristoforo's an die Markgräfin, die uns den Meister mit Bildhauerarbeiten für den Hof von Mantua und ausserdem als dessen Agenten für den Ankauf von Kunstwerken beschäftigt zeigen. Eines der Schreiben, datirt vom 1. December 1505 (Bertolotti p. 171—172), gestattet die Zeit der Geburt Giancristoforo's wenigstens annähernd festzustellen. Er sagt darin, er sei ein Knabe gewesen, als der Cardinal Giovanni d'Aragon († 1485) und Lorenzo Magnifico († 1492) in Rom Antiken aufkaufen liessen, und er es verhinderte, dass die Stadt einiger dieser Kunstwerke beraubt wurde. Da man nun annehmen kann, er müsse doch wenigstens 15 Jahre gezählt haben, um sich für dergleichen Dinge zu interessiren, so ergibt sich daraus als frühester Termin seiner Geburt das Jahr 1470. Zani gibt an, er habe 1520 noch gelebt, ein im Jahr 1523 gedrucktes Elogium spricht jedoch von ihm schon als einem Verstorbenen (Vasari-Milanesi II, p. 651). Hiernach hätte der Künstler kaum mehr als das fünfzigste Lebensjahr erreicht. *C. v. F.*

Durch die Verfassung des Verzeichnisses der architektonischen Handzeichnungen der Uffiziensammlung, die jüngst unter dem Titel: Disegni di Architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze (Roma 1886, gr. 8°. XLVIII u. 231 S.) auf Kosten des k. italienischen Unterrichtsministeriums herausgegeben ward, hat sich Nerino Ferri ein neues Verdienst um die seiner Fürsorge anvertraute Sammlung erworben. Die Aufgabe war keine leichte — mag man auch, unter Ausserachtlassung der mannigfachen mit ihrer Lösung sonst verknüpften Schwierigkeiten, nur die Zahl der zu katalogisirenden Nummern, die nahezu siebentausend beträgt, in Betracht ziehen. In das Verzeichniss wurden nicht bloss die rein architektonischen, sondern auch die topographischen, Ingenieurs- und Maschinen-Zeichnungen, die ornamentalen und figürlichen Entwürfe — letztere soweit sie mit einem ornamentalen oder architektonischen Rahmen in Zusammenhang gebracht sind — aufgenommen. Auf das alphabetische Namensregister der Künstler mit Hinweis auf die Nummern der von ihnen herrührenden Blätter und die Seitenzahl, wo sie sich im gegenwärtigen Katalog verzeichnet finden, folgt der ebenfalls alphabetisch nach Orten und Gegenständen in der Art angeordnete eigentliche Index, dass alle Denkmäler, deren beabsichtigter oder thatsächlicher Standort bestimmt werden konnte, unter dem Schlagwort dieses letzteren, jene dagegen, für welche die locale Identification nicht möglich war, unter der Bezeichnung ihres Gegenstandes (also unter den Rubriken: Amphitheater, Triumphbögen, Kirchen, Tabernakel, Ornamente u. s. f.) angeführt erscheinen. Für die Aufnahmen nach antiken Monumenten wurden die diesen von den Künstlern beigelegten Benennungen auch in den Fällen beibehalten, wo die letzteren als unrichtig erwiesen sind, indem der Verfasser ein kritisches Eingehen als über den Rahmen eines bescheidenen Verzeichnisses — und den Charakter eines solchen wollte er seiner Arbeit gewahrt wissen — hinausgreifend erachtete. Was den archäologischen und inschriftlichen Theil seiner Aufgabe betrifft, hatte Ferri sich besonders der thätigen, von ihm dankend hervorgehobenen Mithilfe R. Lanciani's und Dr. Chr. Hülsen's zu erfreuen. — Für den praktischen Gebrauch des Katalogs wäre eine Concordanztafel zwischen den Nummern der Blätter in fortlaufender Reihenfolge und der Seitenzahl, wo sie sich verzeichnet finden, sehr erwünscht gewesen. Ebenso hätte die Reproduction der Künstlerinschriften oder wenigstens die Angabe der Bezeichnung bei den entsprechenden Blättern den Werth der so verdienstlichen und überaus fleissigen Arbeit noch gesteigert. *C. v. F.*

Im letzten Jahrgange der Revue archéologique (1885, III^e série, t. 5 et 6) bringt E. Müntz die Fortsetzung der im vorhergehenden begonnenen Publication von Urkundenmaterial, das sich auf die Schicksale der antiken Kunstdenkmäler zur Zeit der Renaissance bezieht (Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance. Nouvelles recherches par Eug. Müntz). Der erste Beitrag gibt archivalische Rechnungsbelege über die unter Alexander VI. und seinen Nachfolgern bis auf Paul III. an der Engelsburg vorgenommenen Herstellungs- und Umbauten. Dieselben beginnen ein Jahr

vor der Ankunft Carls VIII., im November 1493, und nehmen nach dessen Abzug, seit 22. Januar 1495, während der folgenden drei Jahre grössere Ausdehnung an. Ob sich eine Anweisung auf Auszahlung von 500 Dukaten, vom 6. Mai 1495, für »Magister Antonius Florentinus« auf Antonio da Sangallo d. ä. bezieht (der ja in der Zeit zwischen 1492—1495 die — jetzt innere — Ringmauer und die Bastionen der Engelsburg ausführte (Vas. IV, S. 279), ist zweifelhaft. Sonst kommt in den vorhandenen Rechnungsbelegen kein Name vor, der sich auf ihn deuten liesse. Dagegen findet sich unterm 30. Mai 1504, also schon unter Julius' II. Regierung, eine Anweisung auf 25 Dukaten an Giuliano da Sangallo, als Restzahlung einer grösseren Summe, für Arbeiten am Castello St. Angelo. Im Allgemeinen erstrecken sich — soweit die in den vorhandenen Documenten angeführten Summen einen Schluss gestatten — die während der Zeit Julius' II. und Leo's X. an dem genannten Denkmal vorgenommenen Arbeiten nur auf unbedeutende Herstellungen. Im Jahre 1514 leitet Antonio da Sangallo d. j. einige Restaurationsarbeiten, über deren Beschaffenheit das betreffende Bruchstück des Rechnungsbeleges jedoch keine nähere Aufklärung enthält. Erst unter Clemens VII. und Paul III. werden die Arbeiten neuerdings eifriger aufgenommen. Da begegnen wir in den Rechnungen vom Jahr 1527 auch wiederholt Antonio da Sangallo d. j., ohne dass jedoch die durch ihn ausgeführten Arbeiten genauer präzisirt wären. Zwei Jahre später kommt ein Magister Pierinus (Perino) Florentinus als Architector Castri Sancti Angeli vor. — In seinem zweiten Beitrag veröffentlicht Müntz, als erstes der auf die Stadtmauer und die Thore Roms bezüglichen Documente die ins Detail gehende Beschreibung einer Tour um die Mauern der Stadt aus dem auf dem britischen Museum befindlichen handschriftlichen Reiseberichte eines französischen Archäologen aus den Jahren 1574—1578 (Fonds Landsdowne Nr. 720), worauf zuerst Dr. J. P. Richter im III. Bande des Repertoriums S. 288—298 die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Der Bericht des anonymen Verfassers zeigt seltene Genauigkeit: seine Angaben ergänzen und berichtigen auf Schritt und Tritt diejenigen der zeitgenössischen und früheren Autoren, deren Werke er, wie aus Citaten daraus erhellt, kennt, ohne im Uebrigen ihren Daten mehr Vertrauen zu schenken, als seinen eigenen Beobachtungen.

C. v. F.

Verzeichniss von Besprechungen.

Adamy. Architektonik des muhammedanischen u. roman. Stils. (W. Dörpfeld: Deutsche Litteratur-Ztg., 18.)

Alford. Needlework as Art. (Monkhouse: Academy, 730.)

Alphand A. L'art des jardins. (Le Livre, Mai.)

Anderson, Will. The pictorial arts of Japan. (Chronique des Arts, 8.)

Bajot, Ed. Stilvoll eingerichtete Wohnräume. (Kunstgewerbeblatt, 7.)

Bayer, Jos. Aus Italien. (H. J.: Litter. Centralbl., 17.)

Bayet, C. L'art byzantin. (Fabriczy: Kunstchronik, 37.)

Beissel, St. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)

Bloch, Emil. Gamle Kobberstik udforte af Guldsmede. Alte Goldschmiedestiche. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)

Blümner. Das Kunstgewerbe im Alterthum. (Litter. Centralbl., 20.)

Boffi, Luigi. Il Palazzo dei Vitelleschi in Corneto Tarquinia. (Lübke: Allgem. Zeitung, B. 104.)

Bredius, Abr. Catalogus van het Rijks-Museum von Schilderijen, Amsterdam. (Gaucher: Courrier de l'Art, 13.)

Bucher, B. Geschichte der technischen Künste II. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)

Burty, Phil. Bernard Palissy. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)

Cavallucci, C. J. Vita ed opere del Donatello. (Lübke: Allgem. Zeitung, B. 104.)

Champier, Victor. Les anciens almanachs illustrés. (Duplessis: Chronique des Arts, 22.)

Chantelou. Journal de voyage du Cavalier Bernini en France. (Gaucher: Courrier de l'Art, 17.)

Conway, W. M. The artistic development of Reynolds and Gainsborough. (Leroi: Courrier de l'Art, 18.)

Conze. Alterthümer von Pergamon, B. 2. (Götting. gelehrte Anzeigen, 8.)

Creeny, W. Fred. A book of facsimiles of monumental brasses. (Revue de l'art chrét., April.)

Czerny, Albin. Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)

De Sarzec et *Heuzey.* Découvertes en Chaldée. (Revue critique, 18.)

Dictionnaire général des artistes de l'école française, commencé par E. Bellier de la Chavignerie et continué par L. Auvray. (Gaz. des B.-Arts, April.)

Diehl, Ch. Ravennne. (Revue de l'art chrét., April.)

Dohme, Robert. Barock- und Rococo-Architektur. (K.L.: Litter. Ctr.-Bl., 18.)

Dolmetsch, H. Japanische Vorbilder. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)

Ebe, G. Die Spätrenaissance. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5)

Engerth, E. R. v. Kunsthistorische Sammlungen des A. Kaiserhauses. Gemälde III. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Festgruss Strassburger, an Anton Springer. (Litter. Centralbl., 15.)

Friedländer, Repertoire de numismatique ancienne. (Revue critique, 16.)

— Repertorium der antiken Numismatik. (H. Dannenberg: Deutsche Litteratur-Zeitung, 15.)

Frizzoni, G. Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giov. Morelli. (Lübke: Allg. Ztg., B. 104.)

Gaucher, Victor. Topographie des Voies romaines de la Gaule Belgique. (Leroi: Courrier de l'Art, 24.)

Generay, A. Le style Louis XIV. Charles Le Brun. (Revue de l'art chrét, April.)

Gerlach, M. Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)

Gerspach. La mosaïque. (Revue de l'art chrét, April.)

— L'art de la verrerie. (Kunstgewerbeblatt, 9.)

Geschichte der deutschen Kunst. (Schnütgen, Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

Grand-Carteret, J. Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche et en Suisse. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Guiffrey, Jul. Histoire de la tapisserie. (Graul: Kunstgewerbeblatt, 9.)

Gurlitt, Cornelius. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. (K. L.: Litter. Centralbl., 18.)

— — Geschichte des Barockstiles und des Classicismus. (K. L.: Litter. Centralblatt, 18. — Mitth. d. k. k. Oester. Museums, 5.)

Hach, Th. Der Dom zu Lübeck. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)
Halle, Victor. Histoire de la peinture en France. (Chronique des Arts, 23.)
Handbuch der classischen Alterthumswissenschaft. Herausgegeben von Iwan Müller, 2. Bd. (Litter. Centralbl. 19.)
Hase. Die Koberger. (L. Müller: Deut. Litteratur-Ztg., 14. — Litter. Centralblatt, 21. — Anz. d. germ. Nationalmuseums, Juni. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)
Hauberrisser, Georg. Das neue Rathhaus in München. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)
Heiss, Al. Les médailleurs de la Renaissance, V., VI. (Fabriczy: Allgem. Ztg., B. 83.)
Helbig. Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. (Studniczka: Zeitschr. f. d. österr. Gymn., XXXVII, 3.)
Hofmann, Rich. Blätter und Blumen für Flächendecoration. (Kunstgewerbebl. 8.)
Holleaux. Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. (Bulletin de correspondance hellénique, X. 3. ff.)
Hrachowina, C. Vorlagen für das Kunstgewerbe. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)
Huish, B. The Years Art 1886. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)
Ilg, A. Franz Messerschmidt's Leben und Werke. (H. J.: Litter. Centralbl. 23.)
Jacobsthal, J. E. Süditalienische Fliesenornamente. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6. — Kunstgewerbeblatt, 8.)
Kollmann, J. Plastische Anatomie des menschlichen Körpers. (H.: Litterar. Centralblatt, 22.)
v. *Kramer* und *Behrens*. Ornamentale Fragmente für das Kunstgewerbe. (Liter. Centralblatt, 20.)
Kraus, Fr. X. Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. (Revue de l'art chrét., April.)
Kunst für Alle, die. (Reber: Allg. Zeit., 154.)
Lafenestre, Georges. La peinture italienne. (Revue de l'art chrét., April.)
Langl. Griechische Götter- und Heldengestalten nach antiken Bildwerken gezeichnet und erläutert. (Dütschke: Berliner philolog. Wochenschr., VI, 17.)
Lasius, Otto. Das friesische Bauernhaus. (A. G.: Litterar. Centralblatt, 24.)
Lefort, Louis. Etudes sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne et mélanges archéologiques. (Veron: Courrier de l'Art, 21.)
Leybold, Ludw. Das Rathhaus der Stadt Augsburg. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)
Lipperheide. Mustersammlung von Holzschnitten. (Kunstchronik, 26.)
Livre le des peintres de *Carel van Mander*, traduit par H. Hymans. (Mantz: Gaz. des B.-Arts, Juni.)
Löffler, J. B. Gravstenene i Roskilde Kjbstod. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)
Löschke. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens. (Bötticher: Berl. philolog. Wochenschr., VI, 12.)
Lübke, W. Geschichte der Architektur. VI. Aufl. (Semper: Allg. Ztg., B. 107.)
Lützow, C. v. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)
Lupus. Die Stadt Syrakus im Alterthum. (F. R.: Litterar. Centralblatt, 13.)
Madsen, Karl. Japansk Malerkunst. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)
Magazine. The englisch illustrated, 1883 bis 1885. (Gaucher: L'Art 526.)
Makarts Werke in Heliogravure. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)
Marmottan, Paul. L'école française de peinture 1789—1830. (Dalier: Courrier de l'Art, 12.)
Martha. Archéologie étrusque et romaine. (Revue critique, 11.)
Mayeux, H. La composition décorative. (Revue de l'art chrét., April.)
Mely, F. de. Le Trésor de Chartres. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6. — Rosenberg: Kunstgewerbeblatt, 7.)
Menge. Einführung in die antike Kunst. (Dütschke: Berliner philolog. Wochenschrift, VI, 16.)
Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. (Lübke: Allg. Zeitung, B. 172.)
Meyer. Wallenstein und seine Münzen. (Ernst Fischer: Deut. Litteratur-Ztg., 20.)
Michel, Andr. François Boucher. (Il Buonarroti, Sér. III, 2, 7. — Chronique des Arts, 13.)
— Emile. Les musées d'Allemagne. (Riegel: Allgem. Zeitung, B. 89. — Le Livre, April.)
Möllers Danziger Frauentrachtenbuch. Herausgeg. von A. Bertling. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)
Molinier, Em. Les plaquettes de la renaissance. (Leroi: L'Art, 530.)
Montelius. Die Cultur Schwedens in vorchristlicher Zeit. (Ingvald Undset: Deutsche Litteratur-Ztg., 17.)
Moser, Ferd. Ornamentvorlagen für gewerbliche Fach- u. Fortbildungsschulen. (Kunstgewerbeblatt, 7.)

Müntz, E. La renaissance en Italie et en France à l'époque Charles VIII. (Litterar. Centralblatt, 22.)
— — Les précurseurs de la renaissance. (Revue de l'art chrét., April.)
Nardini-Despotti-Mospignotti. Il campanile di S. Maria del Fiore. (Vigo, P.: Archivio stor. ital., IV., Ser. 51.)
Nyrop, C. Meddelebser om Dansk Guldsmedekunst. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)
Ompteda. Rheinische Gärten. (O. Hüttig: Deutsche Litteratur-Ztg., 15. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)
Palustre, Leon. Le trésor de Trèves. (Molinier: Gaz. des B.-Arts, Juni.)
— — et X. Barbier de Montault. Mélanges d'art et d'archéologie. Le trésor de Trèves. (Revue de l'art chrét., April.)
Paulus, Ed. Kloster Bebenhausen. (Lübke: Allgem. Ztg., B. 165.)
Perkins. Ghiberti et son école. (Revue critique, 20. — Revue de lart chrétien., April. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4. — Middleton: Academy, 726.)
Pietsch, Ludw. Die deutsche Malerei der Gegenwart. (Kunstchronik, 35.)
Quicherat, J. Mélanges d'archéologie et d'histoire. (G. N.: Litterar. Centralblatt, 24. — De Curzon: Revue critique, XX, 16. — Wi.: Litterar. Centralblatt, 17. — Revue critique, 16.)
Reber, Fr. v. Kunstgeschichte des Mittelalters. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)
Rée. Peter Candid. (Cornelius Gurlitt: Deutsche Litteratur-Ztg., 20.)
Reusens, E. Elémens d'archéologie, chrétienne. (Revue de l'art chrét., April.)
Richter. Lebenserinnerungen eines deut. Malers. (v. S.: Deut. Litteratur-Ztg., 22.)
— Ueber ant. Steinmetzzeichen. (H. Dressat: Deutsche Litteratur-Ztg., 23.)
Salinas, Ant. Dei rigilli di creta rinvenuti a Selinunte. (Heydemann: Zeitschrift f. bild. Kunst, 7.)
Schliemann. Tiryns. (Bötticher: Ausland, LIX, 13.)
Schreiber. Culturhistoricher Bilderatlas. 1. Alterthum. (Trendelenburg: Wochenschrift f. class. Philologie, 22.)
Schumann, Paul. Barock und Rococo. (K. L.: Litterar. Centralblatt, 18.)
Schwarz, H. Die böhmische Glasindustrie. (Unsere Zeit, 4.)
Sommerwerk, gen. *Jacobi.* Der heilige Bernward von Hildesheim. (Friedrich Schneider: Deutsche Litteratur-Ztg., 24.)
Sosnowski und *Kurtzmann.* Katalog der Raczynski'schen Bibliothek in Posen. (Litterar. Centralblatt, 14.)
Soutzo. Étalons pondéraux primitifs et lingots monétaires. (R. Weil: Deutsche Litteratur-Ztg., 14.)
Springer, Rudolf. Kunsthandbuch für Deutschland, Oesterreich u. die Schweiz. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5. — v. S.: Deutsche Litteratur-Ztg., 16.)
Strebel. Alt-Mexiko. (Ed. Seler: Deutsche Litteratur-Ztg., 19.)
Steinbrecht, C. Thorn im Mittelalter. (Kunstchronik, 31.)
Strzygowski, J. Ikonographie der Taufe Christi. (Dierks, Allg. Kunstchron., 15.)
Studniczka. Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht. (H. Blümner: Deutsche Litteratur-Ztg., 18.)
Szana, Thomas. Kunstgeschichtliche Notizen in Wort und Bild. (Allgem. Kunstchronik, 16.)
Thiele, Alexand. Die Sammlung Bergau antiker vertieft geschnittener Steine. (Heydemann: Zeitschr. f. b. Kunst, 7, 8.)
Thode. Franz von Assisi. (Ficker: Theol. Litteraturblatt, 18. — Bode: Deutsche Litteratur-Ztg., 21.)
Tidsskrift for Kunstindustri. (Kunstgewerbeblatt, 7.)
Tourneux, Maur. Eugène Delacroix devant ses contemporains. (Leroi: Courrier de l'Art, 15.)
Vacher, Sydney. Dessins d'ornements du XIV. et du XV. siècle italiens. (Chronique des Arts, 14.)
Vacquerie, A. Tragaldabas. Edition illustrée de 50 compositions d'Edouard Zier, gravées par F. Méaulle. (Gauchez: L'Art, 530.)
Villars, P. L'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande. (Meynell: Art Journal, April.)
Vogel. Scenen Euripideischer Tragödien in griech. Vasengemälden. (A. Kalkmann: Deutsche Litteratur-Ztg., 19.)
Waynon. La sculpture antique origines, description, classification des monuments de l'Égypte et de la Grèce. (Kuhnert: Göttingische gel. Anz., 8.)
— La sculpture antique, origines etc. (Kuhnert: Göttingische gel. Anz., 9.)
Waldstein Essais sur l'art de Phidias. (Revue critique, 21.)
— Essais on the art of Pheidias. (Reinach: Revue critique, XX, 21.)
Worsaae, J. J. A. Optegnelser om Rosenborg-Samlingen 1858—1883. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)
Yriarte. Ch. Matteo Civitali. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 4.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Juli bis 1. October 1885.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

About, Edm. Le symbolisme dans la plastique. (La Fédération artist., 37–40.)

Araceenformen in der Flora des Ornaments. (Deutsche Bau-Ztg., 75 ff.)

Arcoleo, G. L'umorismo nell' arte moderna: due conferenze. Napoli, E. Detken. L. 2. —.

Bocheneck, Joh. Canon aller menschlichen Gestalten und der Thiere. Erfunden und ausführlich dargestellt von J. B. Mit einem Vorwort von C. Jessen. Mit 74 Abbild. f⁰, VII, 83 S. Berlin, Polytech. Buchh. M. 18. —.

Braquemond. Du dessin et de la couleur. (Rev. critique, 28.)

Bucher, B. Handwerkerschulen in Oesterreich. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIV, 7.)

Burnet's John, Principien der Malerkunst. Erläutert durch Beispiele nach den grössten Meistern der italien., niederländ. und andern Schulen. Aus dem Engl. von Adolph Görling. Mit einem Vorwort von Fr. Pecht. 2. Aufl. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (S. 1–8 mit 3 Taf.) Reudnitz-Leipzig, Payne. M. 1. 50.

Capeinick, J. Farbige Blumen. Kunststudien. 12 Chromotaf. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰. (3 Bl.) Berlin, Claesen & Co. M. 15. —.

Cartwright, Julia. The romance of art. (Magaz. of art, August.)

Chabat, P. Cours de dessin géométrique à l'usage des écoles municipales et professionnelles, comprenant deux parties: Definition de la géométrie; Exercices, ombres, lavis, perspectives, maçonnerie, menuiserie etc. Paris, Des Fossez et Cie.

Colonnese, V. Insegnamento del disegno a mano libera nelle scuole tecniche, normali e magistrali. 16⁰, 17 p. Potenza, tip. Santanello.

Coleridge, S. T. Miscellanies, Aesthetic and Literary, to which is added the Theory of Life, collected and arranged by T. Ashe. 12⁰, 442 p. London, Bell & S. 3 s 6 d.

Daly, Cés. L'esthétique, la science, l'art et l'histoire. (Rev. d'architect., Vᵉ Ser., XII, 3. 4.)

Delacroix, M. Manuel des candidats aux écoles nationales d'arts et métiers. 8⁰, XIV, 351 p. et atlas. Versailles. fr. 10. —.

Delaunay. Sur la beauté. 8⁰, 6 p. Paris, imp. Hennuyer. (Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie.)

Düms, W. Aquarell-Album. 6 Aquarellvorlagen in feinstem Buntdr. u. 6 Bl. Contourzeichngn. gr. 4⁰. Wesel, Düms. M. 2. —.

Goupil, F. Traité méthodique et raisonné de la peinture à l'huile, suivi de l'Art de la restauration et de la conservation des tableaux. 8⁰, 64 p. Paris, Le Bailly. fr. 1. —.

Hamerton, P. G. Landscape in art. (Portfolio, 187.)

Hauck. Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. (Preuss. Jahrbücher, Juli.)

Ueber Kirchenschmuck, speciell Glasmalerei. (Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 7 ff.)

Knoll, K. Ueber Erhaltung von Bildwerken u. öffentlichen Denkmälern. (Allg. Ztg., Beil. 214.)

Kramer, Th. v., u. W. **Behrens**. Ornamentale Fragmente. 1. Lfg. gr. 4⁰. (10 Steintaf.) Kassel, Fischer. M. 4. —.

Kröh, Fr. Zur Technik der Oelmalerei. Nach den neuesten Grundsätzen bearb. unter Berücksichtigung der Conservirung und Restauration d. Oelgemälde. gr. 8⁰, VIII, 81 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 1. 50.

Lechalas. Les comparaisons entre la peinture et la musique. (Rev. philosoph., 8.)

Lübke, W. Realismus und monumentale Kunst. (Nord u. Süd, Juli.)

Meyer, E. Amoretten und Figuren. Motive für Decorations-, Porzellan- und Leder-Maler, Zeichner, Lithographen, Elfenbeinschnitzer, Bildhauer u. Modelleure. 28 (lith.) Taf. 2. Aufl. 7 Lfgn. f⁰. (à 4 Taf.) Berlin, Claesen & C. à M. 4. —.

Mollneri, G. C. Arte e scienza: discorso. (Ann. del R. Istituto Tecnico „Germ. Sommeiller" in Torino, vol. XIII.)

Monzilli. Le scuole d'arti e mestieri in Italia. (Nuova Antologia, XI.)

Un mot sur la peinture en imitation de tapisseries et d'étoffes anciennes. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Chaix. fr. 1. —.

Muster für Textil-Industrie, angefertigt in der kunstgewerbl. Fachzeichenschule zu Plauen im V. im Schulj. 1884–85. 40 Photogr. in 2 Abth. Herausg. von Rich. Hofmann. 4⁰. (1 Bl. Text). Plauen, Neupert. M. 30. —.

Peinture (la) vernis Martin; guide pratique pour son exécution. 8°, 31 p. Paris, Mary et fils. fr. 1. —.

Peladan. Études esthétiques de décadence. (Rev. du monde latin, III, 4.)

Reichelt, Aug. Blumenstudien. 18 (chromolith.) Bl. 3 Lfgn. Kl. (Cabinet) Ausg. Lex-8°. (à 6 Chromolith. u. 6 Bl. Vorzeichnungen z. Nachmalen). Leipzig, Baldamus. M. 2. 50.

Rococo-Decorationen. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIV, 11.)

Schaedermann. Eine religiöse Aufgabe der Kunst. (Zeitschr. f. kirchl. Wissenschaft, 8.)

Schaerich, Alfr. Die Bedeutung der Polychromie für kirchliche Kunst und Kunstgeschichte. (Kirchenschmuck, XVI, 9.)

Seibt, W. Studien zur Kunst- u. Culturgeschichte. III. (Helldunkel. 1. Von den Griechen bis zu Correggio. gr. 8°, IV, 81 S. Frankfurt a. M., Keller. M. 1. —.

Semper, H. Die bildende Kunst in der modernen Gesellschaft. (Deutsche Revue, 9.)

Soll der Renaissancestil allein der maassgebende in der Kunst sein? (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 13.)

Stöckl, Alb Ueber Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst. Zu Dr. Jungmann's „Aesthetik". 8°, 48 S. Mainz, Kirchheim. M. —. 75.

Studien-Blätter nach J. M. W. Turner's Aquarellen in der „National-Gallery" u. dem „Kensington-Museum" zu London. qu.-gr. 16°. (16 Chromolith.) Leipzig, Baldamus. M. 4. 50.

Tietz, H. Vorlagen zum Tuschen von Façaden mit umgebender Landschaft f°. (5 Taf. in Lichtdr. u. Chromolith.) Karlsruhe, Bielefeld. M. 6. —.

Viglioli, G. Del modo di dipingere a Fresco sull' intonaco greco-romano. 4°, 45 p. Parma, tip. Fiaccadori.

Walter, A. Die Kunst im katholischen Gotteshause. (Frankfurter zeitgemässe Broschüren, Neue Folge, 6. Bd., 10. Heft.) gr. 8°. Frankfurt a. M., Foesser Nachf M. —. 50.

Weisse. Ueber das Erhabene und Schöne in der Kunst. (Allg. deut. Kunstblatt, 10.)

Zocchi, V. G. Saggi d'arte: premessevi alcune pagine di G. A. Costanzo. 16°. Napoli, L. Pierro. L. 3. —.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Album-Caranda. Sculptures gauloises, mérovingiennes et moyen-âge. Explication des planches. Extr. du journ. des fouilles d'Aiguisy. 4°, 34 p. avec grav. et pl. Saint-Quentin, imp. Poëtte.

Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique; par Ris-Paquot. Illustrée de nombreux dessins (1885—1886). 3e année, 18°, 352 p. Tours, impr. Bousrez, Paris, Simon. fr. 6. —.

Artista, L. Anno I, N° 1. 1885. Torino, tip. Candeletti. 4°, 8 p. à 3 col., con disegni. Si pubblica 2 volte al mese. Cent. 10 al N°.

Asquerino. Leonardo da Vinci. (Rivista de España, 417.)

Audiat, L. Deux notes d'archéologie: les statues équestres au portail des églises; les Saintongeais ont-ils déplacé la Charente et l'Arc de triomphe? 8°, 16 p. Paris, Picard. (Extr. du t. 5 du Bull. de la Soc. des archives hist. de la Saintonge et de l'Aunis.)

Babelon, Ern. Sarcophage romain trouvé à Antioche. (Gazette archéol. X, 7. 8.)

Bapst, G. Etude sur les coupes pheniciennes. 4°, 15 p. et grav. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Revue des arts décoratifs, avril, mai 1885.)

— Quelques bronzes du musée de Tiflis. (Revue archéol., Juni.)

Barbier de Montault, X. Le trésor de l'église de Ste Marie près Saint. Celse à Milan. (Rev. de l'art. chrét., N. Sér., III, 3.)

Barbial, Agost. Bronzi primitivi scoperti presso Saturnia. (Bullet. dell' instit. di corresp. archeol. 6.)

Baux, A. La Poterie des nuraghes et des tombes des Géants en Sardaigne. 8°, 5 p. avec fig. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

— Les Bronzes de Teti et le Fer en Sardaigne. 8°, 8 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Bazin, H. Le Galet inscrit d'Antibes, offrande phallique à Aphrodite. Ve ou IVe siècle avant Jésus-Christ. 4°, 28 p. et 3 pl. Paris, Leroux. (Extr. des Ann. du Musée Guimet, t. 10.)

Beauvois. L'histoire de l'ancien Mexique. Les antiquités mexicaines du P. D. Duran comparées aux abrégés des P. P. Jean Toban et J. d'Acosta. (Revue des questions historiques, Juli.)

Beaver, Alfr. The art-sale season. (Art. Journ., Sept.)

Benndorf, Otto. Ueber die jüngsten geschichtl. Wirkungen der Antike. Vortrag, geh. in der feierl. Sitzung der kaiserl. Akademie der Wissenschaften am 21. Mai 1885. 8°, 27 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. — 50.

Bertolotti, A. Artisti bolognesi, ferraresi ed altri del già Stato Pontificio nei secoli XV, XVI e XVII in Roma. 8°. Bologna.

— Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei sec. XVI e XVII: ricerche e studii negli archivi mantovani. (Atti e Mem. delle R. Deputationi di Storia patria per le prov. Modenesi e Parmensi. Serie III, vol. III, parte I.)

— Giunte agli artisti Belgi ed Olandesi in Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani. (Il Buonarroti, IIIa, Ser. II, 3.)

Bodenstedt, Fr. Michelangelo u. Vittoria Colonna. (Nord und Süd, Juli.)

Boetticher, E. Zur Frage der Glasburgen (murailles vitrifiées, forti vetrificati). Zeitschr. f. Museologie VIII, 16.)

Bouriant. La stèle 5576 du musée de Boulaq et l'inscription de Rosette. (Recueil de travaux relat. à la philologie et à l'archéol. égyptiennes VI.)

Boursaud, F. Histoire des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie. Préface par M. de Ménorval. 8°, XII. 291 p. et 10 pl. Paris, Bernard & Cie. fr. 10 —.

Cagnat, R. Découvertes archéologiques de M. Bordier entre Hammamet et Souk-el-Kmis. 8°, 15 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des traveaux hist. et scientif., N° 1 de 1885.)

Cartier, E. Le triomphe de Saint François. (Rev. de l'art. chrét., N. Sér., III, 4.)

Clermont-Ganneau, C. Recueil d'archéologie orientale. Fascicule 1. 8°, p. 1—80, avec planches et gravures. Paris, Leroux.

Collignon. Caractères généraux de l'archaïsme grec. (Revue archéol., Mai.)

Conway, W. M. The influence of the mendicant ordres upon the revival of art. (Portfolio 188 ff.)

Daly, Cés. Ce que peuvent raconter les pierres d'un tombeau et du symbolisme funéraire considéré dans ses phases successives, à propos du tombeau d'un sceptique romain, à Akbou Kabylie.) (Revue d'architecture, V. Sér., XII, 3. 4.)

Dancoisne, L. Une pierre tombale de Béthune. 8⁰, 4 p. et planche. Arras, imp. De Sède & Cie.

Dephmann. Römergräber bei Billichberg. (Correspondenzbl. d. Gesammtver. der deutschen Geschichtsvereine, 8.)

Dierks, H. Ueber das Costüm der griechischen Schauspieler in der alten Comödie. (Archäolog. Zeitung XLIII, 1.)

Dino, F. Salvat. Iscrizioni di Literno. (Bullett. dell' instituto di corresp. archeol. 1.)

Domaszewsky, A. v. Die Fahnen im römischen Heere. (Abhandl. des archäologisch-epigraphischen Seminars der Universität Wien, V.) gr. 8⁰, 80 S. mit 100 Abbild. Wien, Gerold's Sohn. M. 5 —.

Dressel, E. Osservazioni intorno ai bolli dei mattoni urbani. (Bull. dell' instit. di corresp. archeol., 5.)

Duhn, F. v. Charondarstellungen. (Archäolog. Ztg., XLIII, 1.)

Dumuys, L. Mémoire sur un moule mérovingien. 8⁰, 64 p. et pl. Orléans, Herluison. (Extr. des Mém. de la Soc. archéol. et hist. de l'Orléannais.)

Duval, E. Texte antique du Musée Fol, à Genève. 8⁰, 3 p. et planche. Paris, Leroux. (Extrait de la Rev. archéol.)

Ebers, G. Die Freilegung des Tempels von Luqsor, mit einem Worte über die Verschleppung der Obelisken und ihre Aufstellung in modernen Städten. (Nord u. Süd, Juli.)

Erman, Adolfo. Anticaglie di stile egizio trovate à piedi del Monte Cavo. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol, 9.)

Ewerbeck, Franz. Studien zur Geschichte der Früh-Renaissance in Holland und Belgien. (Kunstgewerbebl., I, 10.)

Fabretti, A. Necropoli della Cascinetta. (Atti della Soc. di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol IV, fasc. 5).

Fabricius. Ein bemaltes Grab aus Tanagra. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen X, 2.)

— Alterthümer auf Kreta; die Idäische Zeusgrotte. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen, X, 1.)

Farabulini, D. Archeologia ed arte rispetto a un raro monnmento greco conservato nella badia di Grottaferrata. 8⁰, 240 p. Roma, tip. Befani. L. 2. 50.

Favaro, A. Gli scritti inediti di Leonardo da Vinci, seconda gli ultimi studii. (Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, tomo 3, serie 6, disp. 5.)

Festgruss, Strassburger, an Anton Springer zum 4. Mai 1885. gr. 8⁰, mit eingedr. Autotypien. (Zwei Studien zur Geschichte der carolingischen Malerei von Hub. Janitschek. 30 S. — Michelangelo's Leda und ihr antikes Vorbild von Ad. Michaelis. Stuttgart, Spemann. (S. 31 bis 43.) M. 3. —.

Fränkel, M. Zu der Karlsruher Unterweltsvase, (Archäol. Zeitung XLIII, 1).

Funde, wichtige, antike in Paris. (Zeitschr. f. Museologie VIII, 16.)

Furtwängler, A. Griechische Vasen des sog. geometrischen Stils (Archäologische Zeitung, XLIII, 2)

Gozzadini, G. Degli scavi e ritrovamenti di antichità fatti nella prov. bolognese durante l'anno accad. 1883—1884. (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia patria per le prov. di Romagna, 3 serie, Vol, II, fasc, V e VI.)

Grimm, Herm. Michelangelo's Mutter und Stiefmutter. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen VI, 4)

Grousset, R. Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens, catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au musée du Latran. 8⁰, 116 p. Paris, Thorin.

Habert, T. Découverte d'un cimetière gallo-romain à Jessaint (Aube.) 2⁰, 6 p. avec fig. Paris, imp. Chaire.

Hamy, E. T. Etude sur les peintures ethniques d'un tombeau thébain de la dixhuitième dynastie. 8⁰, 24 p. Paris, Leroux.

Handelmann, Heinr. 38. Bericht zur Alterthumskunde Schleswig-Holsteins. Zum 50jähr. Gedächtniss d. Eröffnung d. Schleswig-Holstein-Museums vaterländ. Alterthümer zu Kiel. [Mitsommer 1835.] gr. 4⁰. 32 S. mit Illustr. Kiel, v. Maack. M. 2. —.

Harster, W. Das römische Urnenfeld bei Mühlbach am Glan. (Westdeutsche Zeitschr. IV, 3.)

Helbig, W, Oggetti trovati nella parte più antica della necropoli tarquiniese. 8⁰, p. 9. Roma. (Dagli Ann. dell' Istituto di Corrispondenza archeol.)

— Scavi di Vetulonia. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol. 6.)

— Scavi di Pratica e Segni. — Scavi di Corneto. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 3 ff.)

Henzen, G. Iscrizione latina recentemente ritrovata vicino al monte Testaccio. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 6.)

— Iscrizioni scoperte in villa Bonaparte sulla via Salaria. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 1.)

Hesselmeyer, E. Die Ursprünge der Stadt Pergamos in Kleinasien. gr. 8⁰, V, 46 S., mit 2 Beil. Tübingen, Fues. M. 1. 20.

Hirschfeld, Gust. Paphlagonische Felsengräber. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Kleinasiens. Mit 7 Taf. u. 9 Abbildungen im Text. [Aus: „Abhandlungen d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin".] gr. 4⁰, 52 S. Berlin, Dümmler, M. 6. —.

Hirschfeld, Otto u. Rob. **Schneider,** Bericht über eine Reise in Dalmatien. Mit 3 Taf. u. 21 Abbildungen im Text. [Aus: „Archäol. epigraph. Mittheilungen aus Oesterr.-Ung".] gr. 8⁰, 84 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 2 —.

Hoffmeister's, Jak, Gesammelte Nachrichten üb. Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren. Herausgegeben v. G. Prior. gr. 8⁰, 136 S. Hannover, Meyer. M. 2. 50.

Homolle, T. De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis. 8⁰, 109 p. et 11 pl. Paris, Ve. Labitte.

Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft, begründet von Conr. Bursian, hrsg. von Prof. Iwan Müller. 13. Jahrg. 1885. 42.—45. Bd. 12 Hefte. gr. 8⁰. (42. Bd. S. 1—32 u. 44. Bd. S. 1—64.) Berlin, Calvary & Co. M. 30. —.

Jenny, Samuel. Gräber der Bronzezeit in Gamprin-Bendern (Fürstenth. Liechtenstein). (Mittheilungen der Central-Commiss. für Kunst- u. histor. Denkmale, N. F., XI, 3.)

— Die römische Heerstrasse Brigantium ad Rhenum. (Mittheilungen der Central-Commiss. für Kunst- u. histor. Denkmale, XI, 3.)

Ingolstadt. Die obere Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt. (Zeitschrift des Kunstgew.-Vereins in München, 9. 10.)

Jordan. Il tempio di Vesta e la casa delle Vestali. (Bullett. dell' instit. di corr. archeologie, 5.)

Kirchhoff, Chrn. Der Rhombus in der Orchestra d. Dionysustheaters zu Athen. 1 dreifarbige Steindr.-Taf. Nebst einigen Bemerkgn. gr. 4⁰, 1 S. Text. Altona, Schlüter. M —. 60.

Koehl. Hervorragender fränkischer Grabfund von Flonheim. (Korrespondenzbl. der Westdeutschen Zeitschrift f. Geschichte und Kunst. IV, 8. 9.)

La Marsonnière, de. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de l'Ouest pendant l'année 1884. 8⁰, 28 p. Poitiers, imp. gén. de l'Ouest. (Extr. des Mém. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest, c. 7, année 1884.)

Lamy. Une bibliothèque royale en Assyrie au VIIᵉ siècle avant Jésus Christ. (Bullet. de l'académie r. de Belgique, 4.)

Laperouse, G. Découverte d'une ville gallo-romaine: rapport sur les fouilles du Vicus Vertiliensis fait à la Soc. archéol. du Châtillonnais. 8⁰, 73 p. et pl. Châtillon-sur-Seine, imp. Leclerc.

Lattes. Urna e specchi letterati etruschi del Museo Fola Ginerva. (Rendiconti del Reale Istituto Lombardo, 11. 12.)

Le Fizelier, J., E. **Moreau** et P. de **Farcy.** Essai sur les sépultures mérovingiennes et les objets de la même époque dans le département de la Mayenne. 8⁰, 76 p. et pl. Laval, imp. Moreau. (Extr. des Procès-verbaux et Documents de la comm. hist. et archéol. de la Mayenne, t. 3, 1882—1883.)

Lefèvre-Pontalis, Eug. Croix en pierre des XIᵉ et XIIᵉ siècles dans le nord de la France. (Gazette archéol., X, 7. 8.)

Lehfeldt, Paul. Die Behandlung der Kunstgeschichte. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 29 ff.)

Lehnerdt, M. Herakles und Acheloos. (Archäol. Zeitung, XLIII, 2.)

Lier. Analekten zur Geschichte der neueren deutschen Kunst. (Grenzboten, 33 ff.)

Lièvre, A. F. Exploration archéologique du département de la Charente. Cantons de Saint-Amant-de-Boixe, Mansle et Aigre; par H. Y. 8⁰, 4 p. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéol.)

Lipp, Wilh. Die Gräberfelder v. Keszthely. Mit 360 Illustr. u. 3 Taf. Autoris. deutsche Ausg. Lex.-8⁰, VIII, 121 S. Budapest, Kilian.

Loewy, Eman. Inschriften griechischer Bildhauer, mit Facsimiles herausg. Gedruckt mit Unterstützung der kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Wien. gr. 4⁰, XL, 410 S. Leipzig, Teubner. M. 20. —.

— Künstlerinschriften aus Megara. (Mittheil. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, X, 2.)

Lübke, W. Essai d'histoire de l'art. Traduit par Ch. Ad. Koëlla d'après la 9. éd. originale. Ouvrage illustré de plus de 600 gravures sur bois. 1. livr. gr. 8⁰, 48 S. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. —. 80.

Lupi, Cl. Nuovi studii sulle antiche Terme Pisane. 8⁰, p. X, 192. Pisa, frat. Nistri. L. 6. —.

Lupus, B. Die Stadt Syrakus im Alterthum. Eine historisch-topographische Skizze. Nebst 1 (autogr.) Karte. 4⁰, 26 S. Strassburg, Heitz. M. 1. 20.

Man, de. Le cimetière de Mariekerke. (Revue belge de numismatique, XLI, 3.)

Mancini, Girol. Di un codice artistico e scientifico del quattrocento con alcuni ricordi autografi di Leonardo da Vinci. (Archivio stor. ital., IVᵃ Ser., XV, 3 und S. A. Firenze, Cellini & Co.)

Maspero. Report on his latest excavations in Egypt. (Academy, 693.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 4. 7. 8.)

Mayer, M. Lamia. (Archäologische Zeitung, XLIII, 2.)

Meyer, A. B. Das Gräberfeld v. Hallstadt. Anlässlich eines Besuches daselbst. Mit 3 Lichtdr.-Tafeln. gr. 4⁰, 17 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 4. —.

Milani, E. A. Monumenti etruschi iconici d'uso cinerario illustrati per servire a una storia del ritratto in Etruria (con 6 tav.). (Museo italiano, dir. da Comparetti, vol. I, punt. III.)

Moniezun. Les Ruines de Tacape (Gabès). 8⁰, 8 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scientif., Nº 1 de 1885.)

Monuments, some christian, of Athen. (The Scottish Review, Juli.)

Morgan Nichols, Fr. Notizie dei rostri del Foro romano e dei monumenti contigui. 8⁰, 71 p. con 1 pianta e 7 tav. Roma, Spithöver. L. 4 —.

Moschkau. Die prähistorischen Alterthümer der Oberlausitz und ihre Fundstätten. (Neues Lausitzisches Magazin, 61. 1.)

Muther: Deutsches Künstlerleben im XV. und XVI. Jahrhundert. (Grenzboten, 27 ff.)

Naucratis. La découverte de N. (Chronique des Arts, 30.)

Naue, Jul. Die prähistorischen Schwerter. Vortrag, geh. in der anthropolog. Gesellschaft in München am 29. Febr. 1884. Mit 11 (autogr.) Taf. [Aus: „Beiträge z. Anthropol."] hoch 4⁰, 21 S. München, Litter.-artist. Anstalt. M. 4. —.

Notizie degli Scavi di antichità, comunicate alla R. Accademia dei Lincei, per ordine di S. E. il Ministro della pubblica istruzione, febbraio 1885. 4⁰, p. 27. u. 55. Roma, tip. Salviucci.

Ohlenschlager. Die Porta praetoria in Regensburg. (Korrespondenzbl. der Westdeutschen Zeitschrift f. Gesch. u. Kunst, IV, 8. 9.)

Orsi, P. Fittili e bronzi singolari della necropoli di Este. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 7. 8.)

— Scoperte archeologiche nell' Istria. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 2.)

Ortega, A. N. Le bouclier Aztèque du musée de Mexico. (Revue générale, juin 1885, Bruxelles.)

Otte, H. Zur Staurologie und zur Ikonographie des Crucifixus. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, VI, 4.)

Padelletti, D. Le opere scientifiche di Leonardo da Vinci: discorso per la inaugurazione degli studii nella univ. di Napoli il dì 5 genn. 1884. 8⁰, p. 34. Napoli, tip. di de Rubertis.

Pagliari, V. Età della pietra in Gubbio. 8⁰, p. 22, con 1 tav. Firenze.

Pallu de Lessert, C. Des reformes à apporter à la législation des monuments historiques. 8⁰, 9 p. Poitiers, imp. Guillois. (Ext. des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest, T. 7, 1884.)

Pédoya. Notice sur les ruines de Thélepte, ancienne ville romaine, près de Fériana (Tunisie). Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scientif., Nº 1 de 1885.)

Pepoli, A. Antichi bolli figulini o graffiti delle sacerdotesse di Venere Ericina rinvenute in Monte San Giuliano. 4⁰, p. 57 con 17 tav. Firenze, tip. Galletti e Cocci.

Perrot. Le monument d'Eflatoun et une inscription hittite. (Revue archéol., Mai.)

— Le monument d'Eflatoun en Lycaonie et une inscription hittite. 8⁰, 8 p. et 2 pl. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéol.)

— Homère d'après les plus récentes découvertes de l'archéologie. (Rev. des deux mond., 15 juill.)

Pigorini, L. Analisi chimiche di alcuni oggetti di rame e bronzo trovati nelle stazioni lacustri del Benaco. 8⁰, p. 22 con 1 pianta. Roma.

— L'Italia preistorica. 8⁰, 4 p. Roma. (Dal Boll. della Soc. Geogr. Italiana, aprile 1885.)

— I più antichi sepolcri dell Italia secondo le recenti scoperte archeologiche. 8⁰, 28 p. Roma. (Dalla Nuova Antologia, vol. L.)

Piombanti, G. La Certosa di Pavia; e dell' isola di Gorgone; con notizie inedite. 16⁰. p. 144. Livorno, tip. Fabbreschie & Co. L. 1. 20.

Pleyte, W. Nederlandsche oudheden van de vroegste tyden tot op Karel den Groote. Overijsel. Afbeeldingen naar de oorspronkelijke voorwerpen of naar photographieen met begeleidenden Tekst en oudheidkundige kaart (afl. 12), (4 en 32 bl., en Pl. LXXX. en Pl. I—XI, en 1 gelitt. gekl. kaart). 4⁰. Leiden, E. J. Brill. fr. 10. —.

Poggi, V. Iscrizione etrusca su di un vaso fittile a forma di uccello. (Museo italiano, dir. da Dom. Comparetti, vol. I, punt III.)

Portig, G. Das Weltgericht in der bildenden Kunst. (Zeitfragen des christl. Volkslebens, Heft 70.) 8⁰, 75 S. Heilbronn, Henninger. M. 1. 40.

Ramé, A. Observations sur le monument de Mellebaude à Poitiers. 8⁰, 24 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, t. 45.)

Ravaisson-Mollien, C. Une page de Léonard da Vinci, lettre à M. A. Bertrand. 8⁰. 2 p. et pl. Paris, Leroux. Extr. de la Revue archéol.)

Reber, Frz. v. Kunstgeschichte des Mittelalters. gr. 8⁰. 1. Hälfte 352 S. mit 244 Abbildungen. Leipzig, T. O. Weigel. M. 16. —.

Reinach, S. Deux moules asiatiques en serpentine. (Musée du Louvre et Cabinet des médailles.) 8⁰, 8 p. avec dessins. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

— La seconde stèle des guérisons miraculeuses découverte à Epidaure. (Revue archéol., Mai.)

— La seconde stèle de guérisons miraculeuses découverte à Epidaure. 8⁰, 6 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Richter, O. Sopra alcuni segni di scarpellino scoperti sulle mura di Tindari, Cuma, Anagni e Castrimoenium. (Bull. dell' instit. di corresp. archeol., 9.)

Rios, de los. Estudios arqueológicos. (Revista de Espana, 415.)

Robert, C. Eine alte Zeichnung des Aachener Persephonesarkophags. (Westdeutsche Zeitschr., IV, 3.)

Robiou, F. Un problème sur les préludes du syncrétisme greco-égyptien. 8⁰, 22 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, t. 45.)

Rosa, U. Di un anfora inedita scoperta in Susa nel 1822. (Atti della Soc. di archeologia e belle arti per la prov. di Torino, vol. IV, fasc. 5.)

Rossbach, O. Origini del tipo di Sileno. (Bull. dell' instit. di corresp. archeol., 2.)

— Scavi di Nemi. (Bull. del instit. di corresp. archeol., 7. 8.)

Santarelli, A. Di una stazione preistorica scoperta a Vecchiazzano nel forlivese. 8⁰, p. 33, con 5 tav. Forlì, tip. Democratica.

Sanxai. Les monuments de S. (Courr. de l'Art, V, 30.)

Schneider, Rob. Ueber eine bakchische Maske aus Cilli. (Mittheilungen d. kk. Central-Commission f. Kunst u. histor. Denkmale, N. F., XI, 3.)

Schreiber. Ueber unedirte römische Fundberichte. (Berichte über die Verhandlungen der k. sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig, 1. 2.)

Semper, Manfr. Zur kunstgeschichtlichen Würdigung Gottfried Sempers. (Deutsche Bauzeitung, 67 ff.)

Servanzi Collio, Sev. Descrizione di una lampada e di un turibolo, antichissimi oggetti di oreficeria. Sanseverino-Marche, tip. succ. Borgarelli.

Soldan, F. Grosses römisches Grabfeld bei Worms a. Rh. (Allg. Ztg., B. 198.)

Staré, Les arts en Croatie. (Revue internationale, VII, 3.)

De Stefani, St. Sopra gli scavi fatti nella palafitta centrale del golfo di Peschiera ed in quelle del Mincio. 8⁰, p. 38 con I tav. Verona. (Dagli Atti dell' Accad. di Agricolt., ecc. di Verona, serie 3, vol. LX.)

Stevenson, E. Ulteriori scoperte epigrafiche nella Ville Bonaparte sulla via Salaria. Bull. dell' instit. di corresp. archeol. 2.)

Stokes, Margaret. Limbus in christian art. (Art Journal, September.)

Strebel, Herm. Alt-Mexiko. Archäologische Beiträge zur Kulturgeschichte seiner Bewohner, Mit 17 Lichtdr.- u. 2 chromolith. Taf. gr. 4⁰. 142 S. Hamburg, Voss. M. 50. —.

Sybel, L. v. Asklepios u. Alkon. (Mittheilungen d. deutsch. archäol. Institutes in Athen, X, 2.)

Tscharner, B. de. Les Beaux-arts en Suisse année 1884. [Publication de la société cantonale des beaux-arts de Berne.] 8⁰, 71 S. Bern, Schmid, Francke & Co. in Comm. M. 1 —.

— Die bildenden Künste in der Schweiz im J. 1884. Uebersichtliche Darstellg., veröffentlicht durch den Berner Kantonal-Kunstverein. 8⁰. 64 S. Bern, Schmid, Francke & Co. in Comm. M. 1. —.

Valabrègue, Antony. Les maîtres décorateurs au XVIIe siècle: Jean Bérain. (Revue des Arts décoratifs, VI, 1 ff.)

Vanson. La Crypte de Saint-Mansuy, notice historique et archéologique. 8⁰, 18 p. Nancy, imp. Vagner.

Vassalli. Rapport sur les fouilles du Fayoum adressé à M. Aug. Mariette. (Recueil de travaux relat. à la philologie et à l'archéol. égyptiennes, VI.)

Vayra, P. Dell' artefice della lapide artese relativa al duca Carlo d'Orleans, e di altre notizie artistiche astigiane. (Atti della Soc. di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol. IV, fasc. 5.)

Venturi. Relazioni artistiche fra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV. (Archivio stor. Lombardo, XII, 2.)

Vernon Blackburn, E. Some family letters of Michelangelo. (Art Journal, August.)

Vogüé, de. La stèle de Dumêr. (Compt. rend. de l'acad. des inscriptions, XIII, janv.—mars.)

Wagner, E. Hügelgräber und Urnen. Friedhöfe in Baden m. besond. Berücksicht. ihrer Thongefässe. Zur Begrüssung des XVI. Congresses der Deutschen Anthropolog. Gesellschaft in Karlsruhe gr. 4⁰, III, 55 S.

Watkiss Lloyd, W. Phoenician art. (Portfolio 187.)

Weber, G. Trois tombeaux archaïques de Phocée. Lettre à M. G. Perrot. 8⁰, 10 p. avec fig. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéolog.)

Wessely, J. E. Römische Grabmäler. (Westermann's Monatshefte, 348.)

Wiedemann. Die saitischen Monumente des Vaticans. (Recueil de travaux relat. à la philologie et à l'arthéol. égyptiennes, VI.)

Wolff. Die Ausgrabungen in Hastières. (Studien u. Mittheil. aus d. Benedictiner-Orden, VI, 3.)

IIa. Nekrologie.

Agneessens, Edouard, Maler in Brüssel (Chron. des Arts, 29.)

Blanc, Charles, par Fiaux, L. 18⁰, 57 p. avec portr. et autogr. Paris, Marpon et Flammarion. fr. —. 50.

Bruiningk, Edm. Baron, Director der Ermitage in Petersburg. (Der Kunstfreund, 1, 13.)

Camphausen, Wilh., Maler. (Der Kunstfreund, 13. — Kunst-Chronik, XX, 39.)

Canon, Hans, Maler in Wien. (Bergruen, Chron. des Arts 31. — Frimmel, Th., Der Kunstfreund, 19. — Ramberg, G., Allg. Kunst-Chronik, IX, 38. — Kunst-Chronik, XX, 44.)

Dehn-Rotfelser, Heinrich von, Conservator der Kunstdenkmäler in Preussen. (Der Kunstfrd., 11. — Deutsche Bau-Ztg., 53. — Centralbl. f. Bauverwaltung, 27. — Kunst-Chronik, XX, 39.)

Du Sommerard. Chabouillet. Notice sur M. Edm. du Sommerard. 8⁰. Paris. imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scientif., N⁰ 1 de 1885.)

Ebert, Karl, Maler in München. (Allgem. Ztg., B. 215.)

Gonzenbach, Karl Arnold von, Kupferstecher in St. Gallen (Kunst-Chronik, XX, 39.)

Grässe, J. G. Th., Archäologe, Director der kgl. Porzellan- und Gefässsammlung des Grünen Gewölbes in Dresden. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 16.)

Kirchner, Emil, Maler in München. (Allgem. Ztg., B. 245.)

Lefenbure, Karl, Porzellanmaler in München. (Kunst-Chronik, XX, 45.)

Lepsius. Dillmann, Aug. Gedächtnissrede auf Karl Richard Lepsius. [Aus: „Abhandlungen d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin".] gr. 4⁰, 25 S. Berlin, Dümmler. M. 1. —.

Meixner, Ludwig, Landschaftsmaler in München. (Kunst-Chronik, XX, 11.)

Neuville, Alphonse de, Schlachtenmaler. (Gaz. des B.-Arts, August. — Magaz. of Art, Sept.)

Sauvage, Désiré. Mourcou, A., Notice nécrologique de M. Désiré Sauvage, président de la Société régionale des architectes du nord de la France. 8⁰, 11 p. Lille, imp. Liégeois-Six.

Servi, Giovanni, Historienmaler in Mailand. (Kunst-Chronik, XX, 39.)

Tonini, il padre Pellegrino, Numismatiker in Florenz. (Arch. stor. ital., IVa Ser., XV, 4.)

III. Architektur.

Aitchison, G. Stairs and staircases. (Art Journ., September.)

Alt, Th. Zur Frage des Otto-Heinrichs-Baues. (Kunst-Chronik, XX, 40.)

Annali della fabbrica del Duomo di Milano, dall'origine fino al presente. — Indice generale. 4⁰, 339 p. a 2 col. Milano, tip. E. Reggiani e C.

Arsac, G. La Chartreuse de Notre-Dame du Puy. 18⁰, VIII, 331 p. et grav. Le Puy, imp. Freydier.

Aussy, D. d'. Un château de Saintonge: Crazannes (1512—1789.) 8⁰, 78 p. et planche. Pons, imp. Texier. (Publication de la Société des archives historiques de la Saintrage et de l'Aunis.)

d'Avlau de Piolant, Voyage autour d'une maison de la Renaissance dite de Henri II ou de Diane de Poitiers, discours prononcé au congrès des sociétés savantes réunies à Poitiers à l'occasion du cinquantenaire de la Société des antiquaires de l'Ouest le 4 juillet 1884. 8⁰, 17 p. Poitiers, imp. Guillois; (Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. 7. 1884.)

Barbier de Montault, X. Inventaires et comptes de fabrique de l'église de Saint-Radegonde-des Pommiers (Deux-Sèvres.) 8⁰, 8 p. Saint-Maixent, imp. Reversé. (Extrait des Bulletins de la Société de statistique, sciences, lettres et arts des Deux-Sèvres.)

Berton, J. Le Château-Thierry près de Clermont (Oise), fouilles exécutées de 1881 à 1884. 8⁰, 16 p. et pl. Beauvais, imp. Père.

Breslau's Bauten sowie kunstgewerbliche u. technische Anstalten. Hrsg. vom Architekten- u. Ingenieur-Verein zu Breslau. 8⁰, 32 S. Breslau, Trewendt. M. —. 60.

Cantoni, V. Progetto di edifizio decorativo da costruirsi nell' emiciclo delle Terme Diocleziane in Roma: relazione. 4⁰, 8 p. Roma, tip. frat. Pallotta.

Cantu. Sugli annali della fabbrica del Duomo in Milano. (Rendiconti del Reale Istituto Lombardo, 15.)

Cattani, A., **Müller,** A. u. **Pestalozzi,** H. Prof. Semper's Antheil an den Wiener Monumental-Bauten. (Deutsche Bau-Ztg., 63.)

Chapelier, C. Archéologie et épigraphie de l'église de Domjulien. 8⁰, 15 p. Saint-Dié, imp. Humbert. (Extr. du Bull. de la Soc. philomathique vosgienne, 1884—85.)

Chiesa, La, dei SS. Giorgio e Pietro in Cremona: relazione storico-artistica. 8⁰, 29 p. Cremona, tip. Montaldi.

Colombo, A. Il palazzo e il giardino di Poggioreale. (Archivio storico per le Provincie Napoletane, Anno X, fasc. 2.)

Decken, flache, an mittelalterlichen Kirchen. (Kirchen-Schmuck, XVI, 8 ff.)

Decker's, P., fürstlicher Baumeister, in 57 Taf. neu hrsg., m. e. Einleitg. v. R. Dohme. Fol. (4 S. Text.) Berlin, Wasmuth. M. 50. —.

Deininger, J. Das k. k. Stiftungshaus in Wien. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 39.)

— — Die k. k. Hofmuseen in Wien. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 33 ff.)

Deutsch, J. Die Synagoge in Köln, erbaut von Ernst Zwirner. (Allg. Bau-Ztg., L, 9.)

Dietrichson, L. Constructions en bois de l'architecture Norvégienne au moyen-âge. (L'Art, 15 septembre.)

Dion, A. de. Lettre sur le château de Gisors. 8⁰, 15 p. et pl. Pontoise, imp. Paris. (Extr. des Mém. de la Soc. hist. du Vexin, t. 7.)

Dörpfeld. Die Propyläen der Akropolis von Athen. I. Das ursprüngliche Project des Mnesikles. (Mittheil. des deut. archäol. Instituts in Athen, X, 1.)

Egle, Mayer und **Müller.** Der Wormser Dom. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 36.)

Ferria, V. L. Cenni sulla cappella della Moretta presso Alba. 16⁰, 36 p. Alba, tip. Sansolat.

Zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. (Wochenbl. f. Baukunde, 58 ff.)

Grancher. L'Eglise des Ceffonds et les Vitraux 4⁰, II. 47 p. Paris, imp. Ve Ethiou-Pérou. (Extr. des Mém. de la Soc. hist. et archéol. de Langres.)

Gutachten, zweites, über den baulichen Zustand des Wormser Domes. (Deut. Bau-Ztg., 62.)

Hartwig, O. Zur Baugeschichte von Florenz. (Deutsche Rundschau, Juli.)

Hesse, E. Architektonische Formenlehre. Ein Beitrag zur Förderung d. deut. Baugewerkes, f. den Gebrauch an Baugewerkschulen, sowie zum Selbststudium für Bauhandwerker bearb. und hrsg. (In 12 Heften) 1. u. 8. Heft. Fol. Holzminden, Müller. M. 9. —.

Hilbig, H. St. Michaels-Schloss in St. Petersburg. (Allg. Bauztg., L, 11.)

Jacobs, Ed. Ueberblick über die Geschichte u. Baudenkmäler Wernigerode's u. seiner Vororte. 8⁰. (52 S. m. 6 Taf.) Wernigerode, Angerstein. M. 1. —.

Klemm. Runen, Steinmetzzeichen u. Hausmarken. (Würtembergische Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, VIII, 1. 2.)

Knackfuss, H. Schloss Wilhelmsthal bei Kassel. Eine Perle des Rococo. (Daheim, XXI, 46.)

Köln. Die Wiederherstellung d. Kirche St. Gereon. (Kunst-Chronik, XX, 41.)

Kunz, H. Das Schloss der Piasten zu Briege. Ein vergessenes Denkmal alter Bauherrlichkeit in Schlesien. Hoch 4⁰, (VIII, 62 S. m. 7 Lichtdr.-Taf.) Brieg, Bänder. M. 8. —.

Leonhardt, E. R. u. **Melan,** J. Oeffentliche Neubauten in Budapest. Aus Anlass der Studienreise im Januar 1885 d. österr. Ingenieur- u. Architekten-Vereines beschrieben. Mit 8 Taf. und 53 Textfig. gr. 4⁰, IV, 45 S. Budapest, Gebr. Révai. M. 8. —.

Leris, G. de. Saint-Marc de Venise. (L'Art, 15. Juli.)

Lhuillier, T L'Ancien château royal de Montceaux en Brie. 8⁰, 40 p. et 2 pl. Meaux, Le Blondel.

Liebenau, Th. v. Ueber den Ritter'schen Palast in Luzern. (Anz. f. schweiz. Altertumskunde, 4.)

Lieboldt-Altona. Das neue Reventlow-Stift in Altona. (Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 7.)

Marionneau, C. Une visite aux ruines du château de Montaigne. 8⁰, (20 p. et planches.) Bordeaux, Ve Moquel.

Mayerhofer, J. Geschichte d. kgl. Lustschlosses Schleissheim. Nebst Erläutergn. zu d. Kupferwerke v. G. F. Seidel. Hoch 4⁰. (XV 59 S. m. 3 Lichtdr.-Taf. Leipzig, Seemann. M. 6. —.

Mella, Ed. Elementi dell' architettura romano-bizantina e della lombarda. f⁰ p. 28 e 11 tav. Torino, frat. Bocca. L. 14. —.

Le château Michel à St. Petersbourg. (Revue des arts décor., VI, 2. 3.)

Nacher, J. Die deutsche Burg, ihre Entstehung u. ihr Wesen, insbesondere in Süddeutschland. (Deutsche Bau-Ztg., 59 ff.)

Neumann, jun., Fr. R. v. Die Arkadenhäuser neben dem Rathhause in Wien. (Allg. Bau-Ztg., L, 7.)

Oels. Das Piasten-Schloss in O. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 29.)

Paris. Le grand escalier du Louvre. (Chronique des Arts, 32.)

Petersen. Zum Erechtheion. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen, X, 1.)

Petschnig, H. Ruine Deutschlandsberg u. Schloss Hollenegg. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Commiss. f. Kunst- u. hist. Denkmale, N. F., XI, 3.)

Robinson, A. M. Philibert Delorme. (Magazine of Art, September.)

Roman. Notice historique sur l'antique abbaye de Goudargues et ses diverses phases jusqu'à nos jours. 8⁰, 79 p. Nîmes, Gervays Bedot. (Extrait du Bullet. du Comité de l'art chretion.)

Rosa, U. La Couca battesimale della chiesa di San Giusto in Susa. (Atti della Societa di archeologia e belle arti per la prov. di Torino, vol. IV, fasc. 5.)

Ruprich-Robert, R. Le chapiteau normand aux XIe et XIIe siècles. (Encyclopédie d'architecture, IIIe ser., IV, 6.)

Schumann, P. Barock und Rococo. Studien zur Baugeschichte d. 18. Jahrh. (Beitr. z. Kunstgeschichte, Neue Folge, I.) gr. 8⁰, VII, 133 S. Leipzig, Seemann. M. 4. —.

Seidel, G. F. Das kgl. Lustschloss Schleissheim, m. Unterstützg. Sr. Maj. d. Königs Ludwig II. hrsg. 12 Taf. in Kupferst. von Ed. Obermayer. Gr. Fol. Nebst einem hist. Texte v. J. Mayerhofer. Hoch 4⁰, (XX, 59 S. m. 3 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Seemann. M. 45. —.

Sepp, J. Die Frage über den Bau der Omar-Moschee. (Allg. Ztg., 206.)

Der Spitzbogen und seine Rolle im mittelalterl. Gewölbebau. (Centralbl. f. Bauverwaltg., 27.)

Vinditti, S. Monografia della basilica Cattedrale, già antichissimo tempio d'Apollo, in Terracina. 8⁰, 27 p. Foligno, tip. Sgariglia.

Worms. Bauliche Schäden am Westchor des Wormser Domes. (Deutsche Bau-Ztg., 75.)

Zehender. Die runden Thürme in Irland. (Nordische Rundschau, IV, 1.)

IV. Sculptur.

Aus'm Weerth, E. Die Elfenbeinreliefs a. d. Kanzel im Münster zu Aachen. (Wartburg, XII, 6. 7.)

Bildhauer, ungarische. (Allg. Ztg., B. 180.)

Browne. „Scandinavian" or „Danish" sculptured stones found in London and their bearing on the supposed Scandinavian or Danish origin of other english sculptured stones. (Archaeological Journal, 166.)

Courajod, L. Germain Pilon et les monuments de la chapelle de Birague à Sainte-Catherine du Val-des-Ecoliers. 8⁰, 18 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiqu. de France, c. 75.)

— — Jacques Morel, sculpteur bourguignon du XVe siecle. (Gazette archéol., X, 7. 8.)

Cuno. Die Bernwardsthüren an der Westfront des Domes zu Hildesheim. (Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 7.)

Dahlke, G. Ein altdeutscher Altarschrein in der Capelle d. Schlosses Tirol aus Michael Pachers Schule. (Kunst u. Gewerbe, XIX, 8.)

Didiot, J. Les deux bénédictions de Jacob, sculpture sur bois du Musée de Verdun. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

Dümmler. Marmorstatue in Beirut. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen, X, 1.)

Duhn, F. v. Die Götterversammlung am Ostfries des Parthenon. (Archäol. Ztg., XLIII, 2.)

Farcy, L. de. Sculpture du XVe siècle. (Revue de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

Justi, C. Johann von der Leyten und Ludwig Juppe. Zwei Marburger Künstler vom Ausgang d. Mittelalters. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 11.)

Kundmann, Karl. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 31.)

Lehrs, M. Carl Schlüter. Ein Lebensbild. Mit Abbildgn. (eingedr. Holzschn. und 1 Lichtdr.-Taf.) [Aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst."] Hoch 4°, (10 S.) Leipzig. (Dresden, Engelhaupt.) M. 1. 50.

Michaelis, A. Die Lücken im Parthenonfries. (Archäol. Ztg., XLIII, 1.)

Raffaelli, F. Il tabernacolo di bronzo ed il ciborio in marmo nella chiesa metropolitana di Fermo. 8°. Firenze.

Ramé, A. Explication du basrelief de Souillac. La légende de Théophile. (Gaz. archéol., X, 7. 8.)

Reinach, S. Enfant criophore, statuette en bronzes du cabinet des médailles. (Gazette archéol., X, 7. 8.)

Rosenberg, A. Adolf Hildebrand. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XX, 10.)

Santoni. Sisto V e la statua a Camerino. (Arch. stor. per le Marche, VI.)

Schnütgen. Die Konkurrenz f. d. Bronzethüren des Kölner Domes. (Kunstgewerbebl., 12.)

Schreiber, Th. Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 11.)

Sollen wir unsere Statuen bemalen? (Grenzb., 25.)

Statue romaine mise au jour à la suite de travaux exécutés dans la rivière de l'Ornain. (Comptes rendus de l'académie des inscriptions, XIII, janv.—mars.)

Steinbach, J. Das National-Denkmal a. d. Niederwalde. Ein Führer. 8°. (30 S. mit 1 Holzschn.) Neuwied, Heuser. M. —. 30.

Tschudi, v. Der Bronzedavid Michelangelo's. (Der Kunstfreund, 14.)

Watkiss Lloyd, W. Statue of Demosthenes. (Portfolio, 189.)

Walters, P. Die Eroten des Praxiteles. (Archäol. Zeitung, XLIII, 2.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

About, E. Les maitres modernes devant la critique. Delacroix et Ingres. (La Fédération artistique, 37—40.)

Albas letzter Ritt am Aussenstrand von Amsterdam. Colossalgemälde von Rochussen, van der Waay und Witkamp. (Allg. deut. Kunstbl., 10—12.)

l'Album Taurel. Douze eaux-fortes d'après dessins originaux et inédits de Jean Alouse, Léon Cogniet, Contan, Henri Dupont, Ingres, Leop. Robert et Etna Michalon avec texte explicatif et biographique, enrichi de lettres inédites par C. Ed. Taurel. (4en 52 bl. met 8 etsen en 1 portretten) fol. Amsterdam, François Buffa et fils. fr. 30. —.

Argentina, N. Francesca Forlео-Brayda, pittrice francavillese (1779—1820): studio. 16°, 130 p. Lanciano, tip. R. Carabba.

Armstrong, W. A lover and painter of animals; Edwin Douglas. (Art Journal, Juli.)

Balduzzi, L. Bagnacavallo e i Polentani (1394 bis 1438.) (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia patria per le prov. di Romagna, 3a serie vol. II, fasc. II e III.)

Barbier, P. V. Les Mosaiques du hall du Cercle d'Aix-les-Bains, de A. Salviati. 8°, 62 p. Chambery, imp. Chatelain.

Baronti, G. Giovanni da San Giovanni e gli affreschi della chiesa di Monsummano: cenni. 16°, 79 p. Pescia, tip. Bossi. L. —. 80.

Beaver. Native painters under James I. (Antiquary, September.)

Beavington-Atkinson, P. A cradle of art in Lombardy: Castiglione di Olona. (Art Journ., August.)

Beckerath, M. v. Die Zwickelfiguren im Lichthof der kgl. techn. Hochschule zu Berlin, darstellend die verschiedenen Disciplinen. Fol. (15 Lichtdr.- und 1 chromolith. Taf. mit 1 Bl. Text.) Berlin, Wasmuth. M. 16. —.

Berggruen, O. A propos du „Rosenkranzfest" de Dürer. (Chronique des Arts, 27.)

— O. A propos du „Rosenkranzfest" de Dürer. (Journal des B.-Arts, 15.)

Blanc, Ch. Etudes techniques: Eugène Delacroix. (La Fédération artistique, 33—36.)

Bode, W. Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Oesterreich. Jahrg. 1885. 6 Hfte. Fol. (à 2 Bogen Text mit eingedr. Illustr. u. 4 Radirgn.) Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. à M. 5. —.

Bowmann Dodd, A. John La Farge. (Art Journ., September.)

Bredius, A. Etwas über die Ter Borchs u. den Maler Bernard van Vollenhoven. (Der Kunstfreund, 15.)

Brun, C. Hanns Sigmund Bendel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 12.

Cadorin, G. Batt. Nota dei luoghi ove si trovano opere di Tiziano; e dei ritratti eseguiti da Tiziano stesso: pubblicazione tratta dagli scritti del fu abbate Gius. Cadorin. 4°. Venezia, tip. frat. Visentini.

Cluoh, R. et J. Tairle. Peinture fraiche! Le Salon lyonnais en 1884. 1re année. 8°, 28 p. Lyon, Meton. fr. —. 50.

Cloquet, L. Peintures murales romanes à la cathédrale de Fournai. (Revue de l'art chrét., N. Ser., III, 4.)

Cody, Elphege G. The Beuron school of art. (Art Journal, September.)

Dampt, G. Eugène Delacroix, à propos de la dernière exposition de ses oeuvres. 8°, 40 p. Paris, Tresse.

Darcel, A. Louis Steinheil. (Gaz. des B.-Arts, juill.)

Decamps, L. Les panneaux décoratifs de M. François Ehrmann. (L'Art, 1. September.)

Dobbert, E. Duccio's Bild „Die Geburt Christi" in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml., VI, 4.)

Dutuit, E. Catalogue historique et descriptif des tableaux et dessins de Rembrandt. Description de tous les tableaux connus et des dessins du maître existant dans les galeries publiques et privées ou ayant figuré dans les ventes publiques. 4°, VI, 120 p. et 25 pl. Paris, A. Lévy.

Forster. Distemper paintings in Fingringhoe church, Essex. (Antiquary, September.)

Frei, V. Ernst Berger, ein österreich. Maler in München. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 33.)

— V. Eine österr. Malerin. Fanny Assenbaum. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 28.)

Frey, K. Studien zu Giotto. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlgn., VI, 3.)

Führich, L. v. Joseph Ritter von Führich. Ein Lebensbild. (Graphische Künste, VIII, 1.)

Giudizii d'arte sulla scuola pittorica bolognese nei secoli XVII e XVIII. Miscellanea di tre autori: prose e poesie in lingua italiana e in dialetto bolognese. 16⁰, 56 p. Bologna, Soc. tip. già Compositori.

Gurlitt, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. 1. Lfg. Fol. (20 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text.) Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Gutbier, A. u. **Schumann,** P. Verzeichniss zum Museum der italien. Malerei in Orig.-Photogr. gr. 8⁰, (XV, 128 S.) Dresden, Gutbier. M. 1. 50.

Havard, H. The Dutch School of Painting. Translated by G. Powell. 8⁰, 290 p. London, Cassell. 5.

Jägerlust und Schützenfreud. Orig.-Zeichngn. v. Adam, Defregger, Grützner, Kaulbach, Otto u. Rud. Seitz, Alex. u. Ferd. Wagner, Zügel etc., sowie literar. Beitr. v. Heyse, Lingg, Redwitz, Stieler etc. Fol. 76 S. Leipzig, Unflad. M. 7. 50.

Jeep. Peter v. Cornelius. (Kirchl. Monatsschr., IV, 10.)

Jele, A. Die alten Glasgemälde der Kirche zu Strassengel. (Der Kirchen-Schmuck, XVI, 7.)

Höppner-Album. 25 ausgewählte Illustr. nach Aquar. v. Jul. Höppner. 25 Bl. in Farbendr. gr. 4⁰. Leipzig, Zehl. M. 15. —.

Koerte, G. Roma, antikes Wandgemälde im Palazzo Barberini. (Archäolog. Ztg., XLIII, 1.)

Kohut. Persönliches v. W. Camphausen. (Gegenwart, 27.)

Kumsch, E. Japan-Album. Decorative japan. Handzeichngn. im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Dresden. 1. Serie. 30 Taf. in Lichtdr. Fol. Leipzig, Hessling. M. 20. —.

Kunstbetrachtungen. Raphaels Madonnen. (Hist. polit. Blätter, 96. Bd. 1 ff.)

Lafenestre, G. Les origines de la peinture décorative en Italie. (Rev. des arts décoratifs, VI, 1.)

Lagye, G. L'affaire du van Dyck contestée. (La Féderation artistique, 33—36.)

Lindenschmit's „Ludwigs des Reichen Sieg bei Giengen." (Allg. Kunst-Chronik, IX, 31.)

Loftie, W. J. Lessons in the Art of Illuminating: a Series of Examples selected from the Works in the British Museum, Lambeth Palace Library, and the South Kensington Museum. With Practical Instructions, and a Sketch of the History of the Art. 4 parts. 4⁰, à 1 s. London, Blackie.

Melani, A. Pittura italiana. III parti. 32⁰, p. XLVI, 386 con 102 tav. e 11 fig. intercal. nel. testo. Milano, Hoepli. L. 8. —.

Meyer, J. Des Hieronymus Holzschuher Bildniss von Alb. Dürer, in der Gemälde-Galerie der kgl. Museen in Berlin. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., VI, 3.)

Michel, E. Un portrait de famille de Franz Hals au musée de Munich. (L'Art, 1. August.)

— Les commencemens du paysage dans l'art flamand. (Rev. des deux mondes, 15. August.)

Minghetti, M. Raffaello. 4⁰, p. IV, 290. Bologna, Zanichelli. L. 8. —.

Molmenti, P. G. Il Carpacci ed il Tiepolo: studi d'arte veneziana. 8⁰, 233 p. Torino, Rons e Favale. L. 4. —.

Müntz, E. Les dessins de la jeunesse de Raphael. (Gaz. des B. Arts, September, ff.)

— Sur une crucifixion attribuée à Raphael au Musée Galitzin à Moscou. (Chronique des Arts, 27.)

Müntz, E. Les Peintures de Simone Martini à Avignon. (28 p. avec dessin). 8⁰. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Société nationale des antiquaires de France F. 45.)

Le Musée des Unterlinden et les peintures de Schongauer à Colmar. (Rev. nouvelle d'Alsace-Lorraine, V, 3.)

Nota sulle origini della pittura veneziana. Venezia, tip. Ferrari.

Notizie d'opere di disegno della prima metà del secolo XVI existenti in Padova, Bergamo, Crema e Venezia, scritte da un Anonimo di quel tempo, pubblicate ed illustrate da J. Morelli, nel 1800; ora rivedute e annotate per cura di G. Frizzoni. 8⁰, p. XL. 266. Bologna, N. Zanichelli. L. 4. —.

Neuville, A. de. En campagne, Tableaux et dessins, reproduits et publiés en typogravure par Boussod, Valadon et Cie; texte de Jul. Richard. Petit in fol. Paris, Brussod, Valadon et Cie.

Neuwirth, J. Datirte Bilderhandschriften österr. Klosterbibliotheken. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Lex. 8⁰, 62 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. —. 90.

— Albr. Dürers Rosenkranzfest. Mit 3 Abbildungen. Lex. 8⁰. (III. 75 S.) Prag, Tempsky. Leipzig, Freytag. M. 4. —.

Opitz, S. Die Kartons und Entwürfe des Cornelius zu den Wandgemälden der Friedhof-Halle zu Berlin. (Arch. f. kirchl. Kunst, IX, 9 ff.)

Grands peintres français et étrangers, ouvrage d'art publié avec le concours de maitres. Texte par les principaux critiques d'art. 6e partie. f⁰. p. 241 à 272 avec 3 pl. hors texte et 37 photogr., dessins, croquis, etc. Paris, Launette; Boussod, Valadon et Cie.

Philipps, Cl. Arn. Böcklin. (Magaz. of Art, Aug.)

Pietrogrande, G. Due pitture in Este. 4⁰. Este, tip. Longo.

Pollinari, B. Relazione sul risorcimento del gran quadro di Gaspare Landi „L'andata al Calvario". 8⁰, 12 p. Piacenza, tip. Del Maino. L. —. 40.

Portig, G. Rafaels Schule von Athen. (Wiss. Beilage der Leipziger Ztg., 58 ff.)

Regnet, C. A. Claude Lorrain in München. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 27.)

— J. E. Gaissner, Genremaler. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 36.)

— Die Glasmalerei Carl de Bouché's in München. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 37.)

Rembrandt's Process. (Der Kunstfreund, 21.)

Richter, J. P. Der angebliche Leonardo da Vinci i. d. Berl. Gem.-Gal. (Kunst-Chron., XX, 43 ff.)

— L. Lebenserinnerungen eines deutsch. Malers. Selbstbiogr. nebst Tagebuchniederschriften u. Briefen. Hrsg. v. Heinr. Richter. gr. 8⁰. (VII, 472 S. m. Lichtdr.-Portr.) Frankfurt a M., Alt. M. 7. 50.

Robinson, M. J. The Clouets. (Magaz. of art, Aug.)

Roosevelt, Bl., Doré, G. Life and Reminiscences. With many original unpublished Sketches and Selections from Dorés best published Illustrations. 8⁰, 530 p. London, Low. 24 s.

Schäfer, C. u. **Rossteuscher,** A. Ornamentale Glasmalereien d. Mittelalters u. d. Renaissance, nach Orig.-Aufnahmen in Farbendr. hrsg. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. (15 Taf.) Berlin, Wasmuth. M. 50. —.

Scheibler, L. Ein zweites Werk von Jan Joest. (Der Kunstfreund, I, 13.)

Schneider, Fr. Das Eyck'sche Bild d. mystischen Quelle i. Museum zu Madrid. (Der Kunstfrd., 16.)

Statz, V. Glasfenster im goth. Style. Entw. f. Kunstglaser u. Architekten. 15 lith. Taf. 2. Aufl. Fol. (1 Bl. Text.) Berlin, Claesen & Co. M 12. —.

Taeye, de. L'école anglaise de peinture. (Revue de Belgique, 8.)

Thode, H. Federigo Tedesco. (Der Kunstfrd., 20.)

Venturi, A. Cosmè Tura e la capella di Belriguardo. (Il Buonarroti, III. Ser., II. 2.)

— Ueber einige Bücher mit Miniaturen v. Attavante. (Der Kunstfreund, 20.)

— Eine Zeichnung Raphael's. (Der Kunstfrd., 21.)

— Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten d. Dichters Ulisse. (Der Kunstfrd., 19.)

Weiske, Ad. Herm. Prell. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 28.)

Wessely, J. E. Italienische Künstlerinnen. (Allg. deut. Kunstblatt, 10—12.)

Woermann, K. Ein Bild Calvaerts in der Dresdener Galerie. (Der Kunstfreund, 15.)

— Ueber einige Werke Claude Lorraines. (Der Kunstfreund, 18.)

Wolff. Die Papstbilder in der Laterankapelle Calists II. (Studien u. Mittheil. aus d. Benedictiner-Orden, VI, 3.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Albert, M. La gravure en médailles contemporaine. (L'Art, 15. August.)

Andresen - Wessely's Handbuch f. Kupferstichsammler. Ergänzungsheft, enth. die seit 1873 erschienenen hervorrag. Blätter, nebst zahlr. Nachträgen zum Hauptwerke. Bearb. v. J. E. Wessely. gr. 8⁰, 129 S. Leipzig, T. O. Weigel. M. 3. —.

Die Ausstellung v. Hamburgs Siegel u. Wappen im J. 1885. (Der deut. Herold, XVI, 9.)

Babelon. Médaillon d'or inédit de l'empereur Gallien. (Rev. numismat., IIIᵉ Sér., III, 3.)

Bahrfeldt, E. Der Marschwitzer Bracteatenfund. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 1.)

Barthélemy. Monnaies mérovingiennes de Senez et de Venasque. (Rev. numismat., IIIᵉ Sér. III, 3.)

Breuillac, E. De l'étude de la numismatique. 8⁰, 15 p. Saint-Maixent, impr. Reversé. (Extr. des Mémoires de la Société de statist. sciences, lettres et arts des Deux-Sèvres.)

Brodbeck, A. Münzen aus der röm. Kaiserzeit, nach den Originalen im brit. Museum abgebild. v. d. Londoner Autotype-Company u. m. erläut. Text versehen. qu. Fol. (1 Taf. m. 2 S. Text.) Stuttgart, Metzler. M. 1. 50.

Busson, A. Der Kreuzer. [Aus: „Berliner Münz-Blätter."] gr. 8. (12 S.) Berlin, Weyl. M. —. 75.

Caland. Ein neuer Cistophor. (Zeitschrift für Numismatik, XIII, 1.)

Castromediano, S. Delle monete d'oro trovate a Cursi (Terra d'Otranto): ricerche e descriz. 8⁰, 38 p., con 1 tav. Lecce, tip. Salentina.

Catalogue d'une Collection de médailles grècques, romaines et du moyen-âge. 8⁰, 216 p. Rome, imp. de l'Acad. royale des Lincei.

Cioffi, G. Sull' origine della moneta e del commercio presso i Romani. 16⁰, 76 p. Potenza, tip. Santanello.

Costes, H. Les Institutions monétaires de la France avant et depuis 1789. 8⁰, 349 p. Paris, Guillaumin et Cⁱᵉ.

Cumont, G. Les monnaies des États Belgiques-unis. Révolution brabançonne 1789—1790. 8⁰, 57 p. 2 pl. et 1 portr. Bruxelles, imp. Gobbaerts. M. 4. —.

Dancoisne, L. Poids monétaires d'Arras. (11 p. et planche.) 8⁰. Arras, impr. De Sede et Cⁱᵉ.

Dechamps de Pas. Sur la monnaie de Boulogne. (Rev. numismat., IIIᵉ Sér., III. 3.)

Du Chatellier, P. Sur diverses monnaies trouvées à Tréguennec. Note. (3 p.) 8⁰. Morlaix, imp Chevalier. (Extrait du Bulletin de la Soc. d'études scient., du Finistère, 7ᵉ année, fasc. 1.)

Evans. On a hoard of roman coins principally of the London mint. — Angelo-Saxon coins found in Meath. (Numismatic Chronicle, 18.)

Farcy, P. de. Sceaux du Chartrier de Goué aux archives de la Mayenne. 8⁰, 8 p. avec armoiries. Laval, imp. Moreau. (Extr. du t. 3 des Procès-verbaux et Documents de la comm. hist. et archéol. de la Mayenne.)

Friedensburg. Der Krossener Bracteat; zur Münzkunde des Mittelalters. (Zeitschr. für Numismatik, XIII, 2.)

— Die antiken Münzen der Sammlung der Stadt Breslau. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 1.)

Furse, E. H. Mémoires numismatiques de l'ordre souverain de Saint-Jean de Jérusalem, illustrées avec les médailles et monnaies frappées par les grands maîtres de l'ordre. 4⁰, 430 p. Rome, tip. Forzani e C. L. 35. —.

Gauthier, J. Statuts, insignes et armoiries des corporations d'arts et métiers et des confréries militaires ou judiciaires de Franche-Comté. (XVᵉ—XVIIIᵉ siècles.) 8⁰, 24 pl. et 3 pl. Besançon, imp. Jacquin.

Germain, L. Origine de la croix de Lorraine. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., III, 3.)

Hauptmann. Siegelbilder und Wappenbilder bei Stadtwappen. (Der deut. Herold, XVI, 7. 8.)

Hultsch. Ein altägyptischer Goldring mit Werthzeichen. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 2.)

Imhoof-Blumer. Zur griechischen Münzkunde. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 2.)

Koehler, U. Numismatische Beiträge III. Die Solonische Münzreform. (Mittheil. des deut. archäol. Instit. in Athen, X. 2.)

Lampros. Unedirte Münzen aus der kretischen Stadt Naxos. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 2.)

Löher, v. Ueber der Helmkleinode Bedeutung, Recht u. Geschichte. (Sitzungsber. der philos.-philol. u. hist. Kl. d. k. baier. Akad. d. Wiss., 2.)

Marx. Bronzemünze von Elaia. (Mitth. d. deut. archäol. Instituts in Athen, X, 1.)

Maxe-Werly. Sur les monnaies dites à la croix. (Rev. numismat., IIIᵉ Sér., III. 3.)

Menadier. Das älteste Münzwesen Hannovers. Groschen und Hohlpfennig der Stadt Hannover v. J. 1482. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 2.)

— Der numismatische Nachlass d. varianischen Legionen. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 1.)

Newald, J. Das österr. Münzwesen unter den Kaisern Maximilian II., Rudolph II. u. Mathias. Münzgeschichtliche Studien. gr. 8. (VI, 248 S. m. 3 Taf.) Wien, Kubasta & Voigt. M. 6. —.

Philipps, Ch. The medallists of the Renaissance. (Magazine of Art, September.)

Pila-Carocci, L. Della Zecca e delle monete di Spoleti in relazione alla storia delle epoche umbra, romana, ducale e pontificia. 16⁰, 58 p. con tav. Camerino, tip. Mercuri succ. L. 5. —.

Rouyer. De l'orfèvre frison Jean-Jacques Folkema en ce qui concerne les médailles de Louis XIV et autres qui lui sont attribuées. (Rev. belge de numismatique, XLI, 3.)

Schultz, A. Wappenstein- u. Münzeisenschneider, Münzmeist. u. Wardeine in Breslauer Urkunden. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 1.)

Smith. On a hoard of roman coins discovered in Cobham Park. (Numismatic-Chronicle, 18.)

Stenzel. Der Münzfund von Kleinmühlingen. (Mitth. d. Vereins f. Anhalt. Geschichte, IV, 5.)

Stüve. Zusätze zu Sallets: Die Daten d. alexandrinischen Kaisermünzen aus d. städt. Samml. zu Osnabrück. (Ztschr. f. Numismat., XIII, 2.)

Teske-Neustrelitz, C. Zur Stadtwappenfrage. (Der Deutsche Herold, XVI, 9.)

Valton. Gian Cristoforo Romano, medailleur. (Rev. numismat., III[e] Sér., III, 3.)

Venturi, A. Ein Brief d. Medailleurs Sperandio. (Der Kunstfreund, 18.)

— Der Medailleur Gian Cristoforo Romano. (Der Kunstfreund, 14.)

Wappentafeln. Enthaltend die Wappen aller souveränen Länder der Erde, sowie diejenigen d. preuss. Provinzen, d. österr.-ungar. Kronländer u. d. schweizer. Cantone. 12 Taf. m. 130 Abbildgn. in Farbendr. 2. Aufl. gr. 8. Leipzig, Ruhl. M. 2. 50.

Zay. Sur quelques monnaies des colonies françaises. (Rev. numismat., III[e] Sér., III, 3.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Attilj, S. La stampa italiana in Romania. 32⁰, p. 15. Roma, tip. Economica.

Bom, H. Gz., G. D. Bijdragen tot eene geschiedenis van het geslacht „Van Keulen“ als boekhandelaars, uitgevers, kart — en instrumentmakers in Nederland; eene biblio-cartographische studie. (8, 31 en 121 bl.) Roy. 8⁰. Amsterdam, G. H. Bom. fr. 2. —

Beraldi, H. Les Graveurs du XIX[e] siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes. III. Bracquemond. 8⁰, 173 p. Paris, Conquet.

Blind, Carl. Deutsche oder lateinische Schrift. (Deutsche Schriftstellerztg., XI, 12.)

Bucher, B. Ueber Buchillustration. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 238 ff.)

Bürkner, H. Ueber graphische Künste und Gewerbe. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg., 58 ff.)

Büttgen, P. Monogrammbuch. qu. 4⁰. (30 Steintafeln.) Weimar, B. F. Voigt. M. 2. —.

Butsch, A. F. Ludwig Hohenwang, kein Ulmer, sondern ein Augsburger Buchdrucker. Mit 1 Taf. Lex.-8⁰, 16 S. München, Hirth. M. 1. —.

Eder, J. M. Die orthochromatische Photographie. (Graphische Künste, VII. 4.)

— Die orthochromatische Photographie. Mit 3 Beilagen. [Aus: „Die graph. Künste.“] Fol. (4 S. m. 4 eingedr. Fig.) Wien, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. M. 6. —.

Esposizione dei Dipinti e Disegni originali per l'opera „La Basilica di San Marco“, pubblicata, sotto gli auspicii di S. M. la Regina Margherita di Savoja, dall' editore F. Ongania. 16⁰, 20 p. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi.

Falk. Ein kaum bekannter Mainzer Druck der Summa de articulis fidei des Aquinaten. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, 8.)

Gennarelli, Achille. La raccolta di Lord Ashburnham acquistata dal Governo Italiano. (Il Buonarroti, III. Ser., II. 1.)

Hymans, Henri. Decorative u. allegorische Darstellungen grosser Maler u. Bildhauer der klassischen alten Schulen. Photolithographien nach Orig.-Kupferstichen. 2. Serie. 48 Taf. Fol. Berlin, Claesen & Co. M. 27. —

Jean-Bernard. La bibliothèque nationale sous la revolution française. (Le Livre, VI, 7.)

Klein, Joh. u. Fr. **Schmalzl.** Biblia pauperum. Bilder für Künstler und Kunstfreunde. qu. 4⁰, 36 Holzschnitttaf. mit 3 S. Text. Regensburg, Pustet. M. 6. —.

Kraus. Johann Gutenberg und die Erfindung der Typographie. (Deutsche Rundschau, 12.)

Lange, O. Ueber einen Katalog der Erfurter Universitätsbibliothek aus dem XV. Jahrhundert. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 7.)

Lehrs, Max. Ueber einige Ornamentstiche des Meisters E. S. (Der Kunstfreund, 16.)

Martinez Alcubila, M. Códigos antiguos de España, coleccion completa de todos los códigos de España, desde del Fuero Juzgo hasta la Novisima recopilacion, con un glosario de las principales voces anticuadas, notas, indices parciales y un repertorio general alfabético de materias. Vol. 1⁰. 4⁰, 748 p. Madrid, J. López Comacho. 40 y 44.

Michel, Andr. Le portrait du père Hubin par F. Gaillard. (Gaz. des B.-Arts, Juil.)

Muster-Alphabete der gebräuchlichsten Schriftarten. Für Bildhauer u. Steinmetzen herausg. gr. 4⁰, 7 Blatt. Ravensburg, Dorn. M. 1. —.

Richet, Charles. Un épisode de l'histoire de la bibliothèque nationale sous la terreur. (Le Livre, VI, 8.)

Richmond, W. D. Colour and Colour-Printing, as applied to Litography. 8⁰, 179 p. London, Wyman. 5 s.

Roberti, V. La tipo-litografia editrice Antonio Roberti: cenni storico-biografici relativi al suo fondatore, fasi progressive della medesima. 4⁰, p. 31 con red. Bassano, A. Roberti.

Sankey. Die Herstellung von Druckplatten auf galvanoplastischem Wege. Elektrotechnische Zeitschr. 6.)

Schmidt, C. M. 130 Alphabete, Verzierungen, Einfassungen, Initialen in Contouren f. technische Arbeiten etc. zusammengestellt. qu. 4⁰. (82 Steintaf.) Berlin (Eberswalde, Rust's Nachf.). M. 3. —.

Schwier, K. Handbuch der Emailphotographie. Eine Anleitung zur Erzeugung von eingebrannten Photogrammen auf Email, Glas oder Porzellan. 3. Aufl. v. A. Martin's Handbuch der Emailphotographie, in vollständ. Neubearbeitung hrsg. Mit 7 Abbildgn. gr. 8⁰. (VIII, 66 S.) Weimar, B. F. Voigt. M. 1. 20.

Thierry, E. Rapport à M. le ministre de l'instruction publique sur la bibliothèque de l'Arsenal. Avec un appendice comprenant un extrait du catalogue des journaux de la bibliothèque, suivi des discours prononcés sur la tombe de M. M. Ravaisson-Mollieu et Paul Lacroix. 8⁰, 75 p. Paris, Champion. (Extrait du Bullet. des bibliothèques, 1884, No. 3.)

Vogel, H. W. Die Photographie farbiger Gegenstände in d. richtigen Tonverhältnissen. Handbuch der farbenempfindl. [isochromat. oder orthochromat.] Verfahren. Mit 1 Farbendruck-Beilage, 2 danach angefertigten Lichtdrucken u. 15 in den Text gedr. Holzst. gr. 8⁰. (VIII, 157 S.) Berlin, Oppenheim. M. 4. —.

Weber, F. W. Dreizehnlinden. Illustrationen dazu. 9 Lichtdr. u. Zeichn. von v. Wörndle. Nebst Portr. d. Dichters. gr. 8⁰. Paderborn, F. Schöningh. M. 5. 50.

Wedmore, Freder. Moreau. (Art. Journ., Sept.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Album de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège. 1. partie. Orfèvrerie religieuse. 1. livr. Fol. (9 Lichtdr.- u. 1 chromolith. Taf. m. 10 B. Text.) Berlin, Claesen & Co. M. 14. —.

Allen, J. R. Celtic metal work. (Magaz. of Art, Aug.)

Angenot, F. Quelques documents sur la poterie de Raeren. (Bull. de l'Institut archéol. liégeois. tome XVIII, 2e livr.)

Batault, H. Notice sur une crosse en ivoire conservée dans l'église St.-Vincent de Châlons-sur-Saône, et sur une inscription du XIIe siècle. 8°, 40 p. et 2 planches. Châlons-sur-Saône, imp. Morceau.

Bautischler, der praktische. Eine Sammlg. aller beim innern Ausbau der Neuzeit vorkommend. Bautischler- u. Glaserarbeiten m. Berücksicht. der Beschlagtheile, enthalt. Fenster, Getäfel, Glasabschlüsse, Thore, Thüren etc. m. Details in vergrössertem Maassstabe, zum Gebrauch f. Bautischler, Glaser, Schlosser, Architekten, Werkmeister u. Hochbautechniker, sowie als Vorlagen f. Gewerbeschulen hrsg. unter Mitwkg. hervorrag. Fachmänner v. Wilh. Kick u. Otto Seubert. 1. Serie. 10 Lfgn. Fol. (à 6 Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 2. 50.

Blanc, H. L'Atelier dans les anciens corps de métiers. 8°, 21 p. Bar-le-Duc, imp. Philipona et Cie. (Extr. de l'Assoc. cathol. du 15 mars 1885.)

— Le Régime du travail dans les arts et métiers avant 1789. 8°, 18 p. Bar-le-Duc, imp. Philipona et Cie. (Extr. de l'Assoc. cathol. du 15 avril 1885.)

Bösch, H. Kaiser Ferdinand I. erhält v. Wenzel Jamnitzer und Pankratz Labenwolf Visierungen von Brunnen. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, I, 21. 22.)

— Revers des Goldschmiedes Melchior Beyer v. Nürnberg f. Adam Grafen v. Beichlingen über die Anfertigung von Silbergeschirr 1531. (Anz. des germ. Nationalmuseums, I, 21. 22.)

Bonnaffé, E. Etudes sur le meuble en France au XVIe siècle. (Gaz. des B.-Arts, August ff.)

Ueber Bronzen. (Schweiz. Gewerbebl., X, 17.)

Byssusgewebe, alte. (Kunst u. Gewerbe, XIX, 7.)

Cerruti, U. Le arti tessili. I. Studio delle mat. tessili. II. La Filatura. III. La Tessitura: opera adorna di 253 fig. 8°, p. XVI, 400. Milano, Hoepli. L. 22. —.

Champeaux, A. de. Le bureau du roi Louis XV, au Louvre, ébénisterie de Riesener. (Rev. des arts décoratifs, VI, 1.)

— Les dessins de André-Charles Boulle. (Revue des arts décor., VI, 2. 3.)

Champfleury. Les reliures romantiques. (Le Livre, VI, 7.)

Church, A. H. Old english fruit trenchers. (Portfolio, 189.)

Cuirs de Cordoue. (Rev. des arts décor., VI, 2. 3.)

Dancoisne, L. Le Plombs des draps d'Arras. 8°, 20 p. Arras, imp. De Sède et Cie.

Duval, E. Les Eventailles de la collection de M. Emile Duval. 8°. (52 p. avec 5 planches hors texte et dessins de Goutzwiller.) Paris, A. Levy.

Falke, J. v. Schloss und Schlüssel. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 240.)

Farabulini, D. L'arte degli arazzi. Nuova Galleria dei Gobelins al Vaticano. 8°, p. XVI, 280. Roma, stamp. Vaticana. L. 5. —.

Fortnum. Notice of a few more early christian gems. (Archæological Journal, 166.)

Fortschritt, der, der decorativen Kunst in Nordamerika. (Kunstgewerbebl., 12.)

Fourdinois, H. De l'état actuel de l'industrie du mobilier. 4°, 8 p. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Revue des arts décor. d'avril 1885.)

Garnier, Ed. Les gentilshommes verriers. (Rev. des arts décor., VI, 2. 3.)

— Das weiche Sèvres-Porzellan. (Kunst u. Gewerbe, XIX, 9 ff.)

Gerspach, L'Art de la verrerie. 8°, 320 p. avec 149 Fig. Paris, Quantin.

Glashandels-Compagnien, böhmische. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIV, 9 ff.)

Glasschleifer, ein böhmischer. (Georg Franz Kreybich.) (Blätter f. Kunstgew., XIV, 8.)

Gmelin, L. Die Elemente d. Gefässbildnerei m. besond. Berücksicht. der Keramik. Darlegung der Stilgesetze der Gefässbildnerei u. Begründg. derselben an d. Hand d. geschichtl. Entwickl. sowie der zweckl. u. techn. Bedingungen, mit über 100 (eingedr.) Abbildgn. Ein Wegweiser f. d. prakt. Keramiker. Mit einem Atlas von 12 (lith.) Taf. (in gr. Fol.) gr. 8°. (VI, 66 S.) München, Buchholz & Werner. M. 18. —.

Goetz, W. Ueber die Ursachen des Rückgangs der gewerblichen Arbeitsgeschicklichkeit. Ein Kapitel zur Frage des Handfertigkeitsunterrichts. (Schweizer. Gewerbebl., X, 13.)

Guigne, G. Cloches de Saint-Jean de Lyon. 8°, 22 p. Leson, Georg.

Hausindustrie, ungar. (Allg. Ztg., B. 210.)

Herquet. Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever, ihre Entstehungszeit u. ihr Verfertiger. gr. 8. (VIII, 69 S.) Emden, Haynel. M. 3. —.

Heyden, A. v. Ein romanischer Leuchter. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlgn., VI, 3.)

Hirsvogel. Der Nürnberger Glasmaler Augustin Hirsvogel u. d. sog. Hirschvogelkrüge. (Ztschr. f. Kunst- u. Antiquit.-Sammler, II, 19 ff.)

Hirth. Zur Geschichte des Glases in China u. des antiken Orienthandels. (Oesterr. Monatsschrift für den Orient, 7.)

Hofmann, K. B. Ueber die Schmelzfarben von Tell u. Jehûdîje. (Ztschr. f. ägypt. Sprache, 2.)

Kisa, A. Kunst und Kunstindustrie in Indien. (Sammlg. kunstgewerbl. u. kunsthist. Vorträge, Nr. 11.) 8°, 46 S. Leipzig, Schloemp. M. 1. 50.

Laml, E. O. et **Tharel,** A. Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels. Edition illustrée de 2500 grav. environ. T. 1. gr. 8°, à 2 col., 1029 p. Paris, imp. Maréchal et Montorier.

Le Breton, G. Un carrelage en faïence de Rouen du temps de Henri II, dans la cathédrale de Langres. 8°, 15 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Linas, Ch. de. Les crucifix champlevés polychromes en plate peinture et les croix emaillées. (Rev. de l'art chrét. N. Sér. III, 4.)

Lohrisch, A. Les Arts textiles: Monographie du travail des laines cardées (cardage et filage). Trad. de l'allemand par H. Danzer. 8°, 100 p. avec 52 Fig. Paris, Lacroix et Cie. fr. 3. —.

Loret. L'ébène chez les anciens Égyptiens. (Recueil de travaux relat. à la philol. et à l'arch. égypt., VI.)

Moakhouse, C. Burmantofts Fayence. (Magaz. of Art, August.)

Nariz, B. Archéologie textile: La Soie de l'île de Cos. 8°, 5 p. et planche. Lyon, imp. Plat aîné. (Extr. du Bull. des soies et des soieries.)

Nyrop, C. Meddelelser om dansk Guldsmedekunst. Ved Kjøbenhavns Guldsmedelavs Jubilaeum, den 7. November 1885. 8°. X, 182 S. m. 97 Illustr. Kjøbenhavn, Nielsen & Lydiche, 1885.

Objecte, kunstgewerbl., der Ausstellung kirchl. Kleinkunst im mähr. Gew.-Museum 1884—85.

Fol. (99 Lichtdr.-Taf. m. 8 S. Text.) Brünn, Knauthe. M. 80. —.

Les ornements de la femme. L'oudja, un nouveau bijou. (Rev. des arts décor., VI, 2. 3.)

Ortwein, A. Ueber Kaminöfen. (Kunstgewerbeblatt, 12.)

Paoli, C. Carta di cotone e carta di lino. (Archiv. stor. italiano, IV. Ser. XV, 2.)

Pasini, A. Il Tesoro di San Marco in Venezia, illustrato; tre disp., con testo descrittivo. 4⁰, con 21 tav. in cromolitogr. e 72 in eliotipia in colori. Venezia, F. Ongania. L. 320. —.

Peregrinus. Das Buchbindergewerbe in früheren Jahrhunderten. (Schweizer. Gewerbebl., X, 15.)

Prignot, E. Moderne Sitzmöbel. 25 (lith.) Taf., ca. 60 Zeichnungen. Sitzmöbel, alle Formen u. Stylarten umfassend. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (5 Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 5. —.

Rohault de Fleury, G. Calices de Saint Gérard et de S. Josse. (Rev. de l'art chrét. N. Ser. III, 4.)

Rosenberg, A. Zimmervertäfelungen der deut. Renaissance. (Kunst u. Gewerbe, XIX, 7.)

Seuffer. Ordnung der Schmiedezunft zu Ulm vom Jahre 1505. (Würtemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, VIII, 1. 2.)

Slingeneyer, E. La verrerie à Venise et aux Pay-Bas. (La Chron. des B.-Arts, Nr. 6. Anvers.)

Solon, L. M. The Art of the old English Potter. 2nd edit. revised. With an Appendix of Foreign Imitation of English Earthenware. Illustrated by the Author. 8⁰, 284 p. London, Bemrose. 10 s. 6 d.

Svoboda, A. Das antike Handwerk u. d. Kunstgewerbe der Gegenwart. (Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in München, 7. 8.)

Tesoro (Il) dell' ornato; collezione di scelti ornati di tutte le epoche dell' arte, in 80 Tavole, con oltre 1000 disegni, pubblicato per cura di G. J. Mendel. Fasc. 4. Torino, Camilla e Bertolero.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bädeker, K. Belgium and Holland. 8th edit. revised and augmented. 12⁰, 330 p. London, Dulau. 6 s.

— Italy. 3rd part. With 24 Maps and 16 Plans. 8th revised edit. 452 p. London, Dulau. 6 s.

Bissinger, K. Verzeichniss der Trümmer- und Fundstätten aus römischer Zeit im Grossh. Baden. Für die XVI. allgemeine Versammlg. der Deutschen anthropolog. Gesellschaft neu abgedruckt mit Verbesserungen, Ergänzungen u. beigefügtem Register. gr. 8⁰, 21 S. mit 1 Karte. Karlsruhe, J. Bielefeld. M. —. 60.

Ilg, A. Kunsttopographisches aus Tyrol. (Mitth. der k. k. Central-Commiss. f. Kunst- u. histor. Denkmale, N. F., XI, 3.)

Palat. Mémoire sur les antiquités de Sousse et de Bir-Oum-Ali (Tunisie). 8⁰, 3 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéolog. du comité des travaux hist. et scient., N⁰ 1 de 1885.)

Pí Margall, F. Granada, Jaen, Malaga y Almeria. Cliches de Laurent y Joarizté. Fotogr. de Joarizté, Th. y Gom. Pols. Dibujos à pluma de Pascó. 4⁰, 573 p. Barcelona, Cortezo y Comp. 42 y 46.

Roussel, C. Antiquites de la Bretagne. Le Département des Côtes-du-Nord. 8⁰, 4 p. Morlaix, imp. Chevalier. (Extr. du journ. le Breton.)

Alt-Büron. Die Funde von Alt-Büron. Nachtrag zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Kanton Luzern. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Amsterdam.

— **Bredius**, A. Catalogus van het Rijks-Museum van schilderijen. Geillustreerd met 50 platen gesteeckend dore C. L. Dake. Uitgegeven met toestemming van ZEx. den Minister van binnenlandsche zaken. (X en 145 bl. met 50 zinkographien tusschen den tekst.) 8⁰. Amsterdam, Tj. van Holkema. fl. 1. —.

— Das neue Rijksmuseum zu A. (Der Kunstfreund, 16.)

— Die Werke der fremden Malerschulen im Rijksmuseum zu Amsterdam. (Der Kunstfreund, 18.)

Antwerpen.

— Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et architecture de la France à l'exposition universelle des beaux-arts à Anvers, 1885. 8⁰, 113 p. et 79 reprod. de tableaux et de statues. Paris, Monnier et Cie.

— Catalogue de l'exposition collective de Saint-Luc, de Gand, à l'Expos. univ. d'Anvers. 8⁰, 20 p. Gand, S. Leliaert, A. Siffer et Cie.

— **Dierks**. Oesterreichische Künstler auf der Weltausstellung in Antwerpen. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 29.)

— Exposition (l') universelle d'Anvers illustrée, paraissant tous les dix jours. N⁰ 1—8. Bruxelles. Abonn.: 20 num. fr. 15. —.

— **Eeckhoudt**, G. Exposition universelle des beaux-arts. (La Chron. des B.-Arts, N⁰ 7, Anvers.)

— **Faes**, J. Exposition universelle des beaux-arts. (La Chron. des B.-Arts, N⁰ 6, Anvers.)

— **Hymans**, H. Ein neues Museum in Antwerpen. (Der Kunstfreund, I, 13.)

— **Lagye**, G. Exposition internationale des beaux-arts d'Anvers. (La Féderation artist., 33—36.)

— **Louis**, Ed. Exposition d'Anvers, l'enseignement artistique. (La Fédération artist., 33—36.)

— **Nolig**. Guide d'Anvers, son exposition universelle, ses curiosités, ses musées, ses monuments etc. avec cartes, plans vue etc. 12⁰, 219 p. Vervier, Ernest Gilon.

— Tour de l'exposition, le, seule guide pratique avec plan de la ville et de l'exposition universelle, par un groupe de journalistes, d'ingenieurs et de specialistes. 2e edit. 12⁰, 267 p. Bruxelles, E. Guyot.

— — (Blätter f. Kunstgewerbe, XIV, 9. — Courr. de l'Art, V, 30 ff. — Schweiz. Gewerbebl., X, 17. — Journ. des B.-Arts, 14. — Kunst-Chronik, XX, 44.)

Aquileja.

— **De Rubeis**, B. M. Dell' origine, ingrandimenti ed eccidio della città d'Aquileja: dissertazione inedita, uolgarizzata per D. Pancini. 8⁰, 112 p. Udine, P. Gambierasi. L. 2. —.

Baux.

— Guide du visiteur dans l'antique ville des Baux, par A. J. 8⁰, 39 p. Marseille, imp. Achard & Cie.

Berlin.

— Amtliche Berichte aus den kgl. Sammlungen. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., VI, 3. 4.)

— Die neuen Erwerbungen der Berliner Galerie aus der Galerie zu Blenheim. (Der Kunstfreund, 15 ff. — Zeitschr. f. Museologie, VIII, 17.)

— Die Entwicklung des Kunstgewerbe-Museums u. der Kunstgewerbeschule in Berlin. (Schweiz. Gewerbebl., X, 13.)

— **Friederichs**, Carl. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke der kgl. Museen zu Berlin, in hist.

Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der griechisch-röm. Plastik. Neu bearb. von Paul Wolters. gr. 8⁰, X, 850 S. Berlin, Spemann. M. 12. —.

Berlin.
— **Furtwängler,** A. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium der kgl. Museen zu Berlin. 2 Bde. Mit 7 Taf. gr. 8⁰, XXX, 1105 S. Berlin, Spemann. M. 20. —.

Beziers.
— **Lerol, P.** Le musée de la ville de B. (Courr. de l'Art, V, 31 ff.)

Bordeaux.
— **Jullian,** C. Les Antiquités de Bordeaux. 8⁰, 12 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Rev. archéol.)

— **Pillet,** Ch. Le musée de B. (Courrier de l'Art V, 37 ff.)

Brügge.
— **Van Speybrouck.** Wandeling rond Brugge. Het Beverhoutsveld te Oedelem. Avec une carte en couleurs et 3 photograph. 8⁰, 87 p. Bruges, F. Claeys.

Budapest.
— **Folnesics,** J. Die Kunstindustrie auf der Budapester Landesausstellung. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 241.)

— **Glücksmann,** H. Von der Budapester Landes-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 27 ff.)

— **Lostalot,** A. de. Exposition de B. (Gaz. des B.-Arts, sept..)

— **Schnütgen,** Alex. Die Gruppe der Alterthümer der Landes-Ausstellung. (Kunstgew.-blatt, 10.)

— **Schwicker,** J. H. Die ungarische Landes-Ausstellung. Uebersichtlich geschildert. gr. 8⁰, 63 S. Budapest, Kilian. M. 1. 20.

— — (Kunst-Chronik, XX, 42 ff. — Blätter für Kunstgewerbe, XIV, 10. — Ungar. Revue, 7. — Allg. Ztg., B. 233.)

Chartres.
— Catalogue des reliques et joyaux de Notre Dame de Chartres, publié et annoté par Lucien Merlet. 8⁰, XVI, 213 p. Chartres, imp. Garnier.

Darmstadt.
— **Hofmann,** Rud. Die Gemälde-Sammlung des grossherzogl. Museums zu Darmstadt. Verzeichnet von R. H. 3. Aufl. 12⁰, XIV, 167 S. nebst Künstlernamen u. Monogrammen. 8 lithogr. S. Darmstadt, Jonghaus. M. 2. —.

Dijon.
— Catalogue de la quatrième exposition des beaux-arts de la Société des amis des arts de la Côte-d'Or. 12⁰, 90 p. Dijon, imp. Darantière. fr. —. 50.

Elberfeld.
— Album von Elberfeld qu. 16⁰. (12 Photogr.-Imitationen.) Elberfeld, Löwenstein's Verlag. M. 2. —.

Ferrara.
— Catalogue de la Collection Costabili de Ferrara: Tableaux. 8⁰, 38 p. Milano, imp. Pirola.

Florenz.
— **Lerol,** P. La réorganisation des musées de Florence. (L'Art, 1er juill. ff.)

Genf.
— **Bonjour,** Em. Le „Salon" de Genève. (Courr. de l'Art, V, 39.)

Granada.
— **Hannay,** Dav. Granada. (Magaz. of Art, Aug.)

Hanau.
— **Graul,** Rich. Von der Hanauer Jubiläums-Ausstellung. (Kunstgewerbebl., 10.)

Havre.
— Exposition de la Société des Amis d'arts du Havre du 1er août au 20 septembre 1885. Explications des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravures et faïences des artistes vivants exposés dans les galeries du Musée. 12⁰, 75 p. Le Havre, impr. du Commerce. fr. —. 50.

Heidelberg.
— **Oncken,** Wilh. Stadt, Schloss u. Hochschule. Heidelberger Bilder aus ihrer Vergangenheit. 3. vom Verf. rev. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 98 S. mit 1 chromolith. Plan. Heidelberg, Meder. M. 2. 50.

Hildesheim.
— **Day,** L. F. Hildesheim. (Art Journal, Juli.)

Innsbruck.
— **Necker,** M. Aus dem Ferdinandeum. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 27.)

Klagenfurt.
— Katalog der ersten allgem. Kärntner Landes-ausstellung in Klagenfurt 1885. 8⁰, V, 142 S. mit 4 Karten und 1 Panorama. Klagenfurt, v. Kleinmayr. M. 1. —.

Köln.
— **Wilelms,** J. B. La situation du musée de Cologne. (L'Art, 1. Aug. ff.)

Krakau.
— **Woerl's** Führer durch Krakau u. Umgebung. Mit Plan der Stadt u. Eisenbahnkarte. 2. Aufl. gr. 16⁰, 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Le Mans.
— **Habila,** L. Le Mans pittoresque, itinéraire du promeneur à travers la vieille ville avec illustrations et un plan montrant les enceintes successives ainsi que l'emplacement de la plupart des monuments qui ont été détruits depuis la Revolution. 8⁰, 131 p. Le Mans, Lebrault.

London.
— The Grosvenor-Gallery. — The Royal Academy. (Art Journal, Juli ff.)

— **Gray,** J. M. Water colour exhibition of the scottish academy. (Academy, 689.)

— **Philipps,** Cl. Exposition de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. (Gaz. des B.-Arts, juill.)

Mainz.
— **Woerl.** Führer durch Mainz und Umgebung. Mit Plan der Stadt, Grundriss des Domes, Ansicht des Niederwalddenkmals, Rheinkarte, Worms-Bingen u. Eisenbahnkarte. 4. Aufl. gr. 16⁰, 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Montpellier.
— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, architecture etc., admis à la treizième exposition à Montpellier en 1885. 16⁰, 68 p. Montpellier, impr. Boehm et fils. (Publ. de la Soc. artist. de l'Hérault.)

Moskau.
— Die kaiserlich russische Schatzkammer zu Moskau. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 14.)

München.
— Catalogue of the paintings in the Old Pinakothek Munich. With a historical introduction by Frz. v. Reber. Translated by Jos. Thacher Clarke. Illustrated, unabridged official edition. 8⁰, XXVIII, 303 S., mit 50 Lichtdr.-Taf. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wiss. M. 10. —.

— Katalog der Gemäldesammlung d. kgl. älteren Pinakothek in München. Mit einer hist. Einleitung von Frz. v. Reber. Illustr. amtl. Ausgabe. 8⁰, XXVIII, 297 S. mit 50 Lichtdr.-Taf. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wiss. M. 10.—.

— Aus dem Münchener Kunstverein. (Wartburg, XII, 6. 7.)

— **Pecht,** Fr. Münchener Kunst. (Allg. Ztg., 192 ff.)

Nürnberg.
— **Darcel,** A. Exposition internationale de N. (Gaz. des B.-Arts, sept. ff.)

Nürnberg.
— Führer, offizieller illustrirter, der internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nürnberg, 1885. 8⁰, 82 S., mit eingedr. Autotypien. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wiss. M. 1. —.

— Gmelin, L. Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen (Zeitschr. d. Kunstgewerbevereins in München, 9. 10.)

— Josse, M. L'exposition d'orfèvrerie de Nuremberg. (Rev. des arts décoratifs, VI, 2. 3.)

— Katalog, offizieller, der internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nürnberg 1885. Hrsg. vom bayr. Gewerbemuseum in Nürnberg. 8⁰, VIII, 139 S. Nürnberg. Verlagsanstalt des bayr. Gewerbemuseums. M. 1. 25.

— Katalog der Fachbibliothek u. d. Lesezimmers der internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen u. Legirungen in Nürnberg 1885. 8⁰, 50 S. Nürnberg, Verlagsanstalt des bayr. Gewerbemuseums [C. Schrag]. M. —. 60.

— Pabst, Arth. (Kunstgewerbebl., 11.)

— Steindorff, H. Ueber die kirchliche Kunst auf der internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen u. Legirungen in Nürnberg 1885. Im Auftrage vom Ausschuss d. Vereins f. christl. Kunst in der evang. Kirche Bayerns ausgearb. 8⁰, 16 S. Nürnberg, H. Schrag. M. —. 40.

— — Ueber die kirchl. Kunst auf der internat. Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen u. Legirungen in Nürnberg 1885. (Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 8 ff.)

— Stockbauer, J. Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen u. Legirungen in Nürnberg. (Allg. Ztg., B. 170 ff.)

— Wegweiser, neuester, durch Nürnberg. Mit einem Plane der Stadt. 14., vollst. umgearb. u. verb Aufl. 8⁰, III, 72 S. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 1. —.

— — (Blätter f. Kunstgewerbe, XIV, 11. — Kunst u. Gewerbe, XIX, 7 ff. — Mittheil. des Bayr. Gewerbemuseums zu Nürnberg, 13 ff. — Zeitschrift f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 19 ff.)

Orvieto.
— Pelletan. Orvieto. (La nouv. Rev., 1. Aug.)

Paris.
— Bode, W. Die Sammlungen Thiers und Davillier im Louvre. (Der Kunstfreund, 20.)

— L'exposition de tableaux au profit de l'œuvre des Orphelins d'Alsace-Lorraine. (Der Kunstfreund, 17.)

— Courajod, L. Donation du baron Charles Davillier: Catalogue des objets exposés au musée du Louvre. 4⁰, 317 p. avec grav. et portr. Paris, imp. Motteroz. fr. 20.

— — L'ancien musée des monuments français au Louvre. (Gaz. des B.-Arts, juill.)

— Graul, R. Pariser Ausstellungen I. Die Malerei im Salon in der internationalen Ausstellung und in der Galerie Sedelmeyer-Tissot. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 10 ff.)

— Proust, A. L'organisation du Musée des arts décoratifs. (Rev. des arts décor., VI, 2. 3.)

— Mr. Alfred de Rothschilds Collections. (Art Journal, Juli ff.)

Paris. Salon.
— Bordes, Ch. Salon du Paris. (La Fédération artist., 33—36.)

— Destrée, J. (La Chronique des B.-Arts, Nº 7, Anvers.)

— Leclerc, A. L'architecture au Salon de 1885. (Encyclopédie d'architecture, IIIᵉ Sér., IV, 7.)

Paris. Salon.
— Maus. (La Société nouvelle, Nº 8, Bruxelles.)

— Ollendorff. (Rev. des deux mondes, 15 juin.)

— Peladan. (Rev. du monde latin, VI, 2; VII, 3.)

— Roux. Les artistes italiens au Salon. (Rev. internationale, VIII, 1.)

— Véron, Eug. Les médailles. (L'Art, 1ᵉʳ juill.)

Prag.
— Woerl. Führer durch Prag und Umgebung. Mit Plan der Stadt, 3 Ansichten, Karte von Böhmen und Eisenbahnkarte. 3. Aufl. gr. 16⁰, 17 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Regensburg.
— Woerl. Führer durch Regensburg und Umgebung. Mit Plan der Stadt, Ansicht der Walhalla, Karte von Bayern und Eisenbahnkarte. 3. Aufl. gr. 16⁰, 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Reims.
— Jadart, H. Reims-Guide: Visite aux monuments, aux maisons historiques et aux principales curiosités de la ville. 12⁰, 78 p. avec vign. et plan. Reims, Michaud. fr. 1. —.

Rom.
— Gennarelli, A. I monumenti storici nelle chiese di Roma e la violazione dei sepolcri. (Il Buonarroti, III. Ser. II, 2.)

— Marucchi, O. La storia di Roma studiata sulle sue rovine dal secolo V al XV. (Nuova Antologia, 52. 16.)

— Middleton, J. H. Sta. Maria del popolo and its works of art. (Portfolio, 187.)

— Robins Penell, Elis. The stones of Rome. (Portfolio, 188.)

— Visconti, P. E. Catalogo del Museo Torlonia, di sculture antiche. 8⁰, con pianta litogr. degli edifici che lo contengono, Roma.

Rouen.
— Leroi, P. Le musée céramique de Rouen. (L'Art, 15. August.)

Santiago.
— Exposición de arte retrospectiva organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Objetos que expuso el Sr. D. José Villamil y Castro. 8⁰, 29 p. Santiago, Impr. del Seminario Conciliar. (Nicht im Handel.)

Saintes.
— Leroi, P. Le musée de S. (Courrier de l'Art, V, 33 ff.)

Salzburg.
— Ramberg, G. Das neue Künstlerhaus in S. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 34. 35.)

Stuttgart.
— Regnet, C. A. Stuttgarter Kunst. (Allgem. Kunst-Chronik, IX, 31 ff.)

Telč.
— Janousek, J. Denkmale der Stadt Telč. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss. f. Kunst- u. histor. Denkmale, N. F., XI, 3.)

Turin.
— Chirtani, L. L'Esposizione artistica, III. Album ricordo dell' Esposizione Nazionale del 1884 in Torino. 4⁰, 100 p., con molte incis. Milano, Frat. Treves. L. 4.

— Leroi, P. Les musées de T. (Courr. de l'Art, V, 38 ff.)

Ulm.
Woerl's Führer durch Ulm und Umgebung. Mit Plan der Stadt, Karte von Württemberg und Eisenbahnkarte. gr. 16⁰, 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Venedig.
— Marchesi, V. Venezia nell' età del Rinascimento. (L'Ateneo Veneto, Serie IX, vol. II. Nº 1 e 2.)

Versailles.

— **Exposition** de la Société des Amis des arts de Seine-et-Oise à Versailles. (Chronique des Arts, 28.)

Wien.

— Auctions-Katalog der Artaria'schen Sammlung von Gemälden und Handzeichnungen. (Graph. Künste, VII, 4.)

— **Falke,** J. von. Die Kunstgegenstände und Alterthümer des Grafen Carl Lanckoronski im Oesterr. Museum. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 239.)

— **Folnesics,** J. Ausstellung von Wand- und Plafond-Decorationen im k. k. Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 22.)

Wien.

— **Lützow,** C. v. Ein neues plastisches Museum in Wien. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 240 ff.)

— **Kelter.** Die Wiener Kunst auf der XV. Jahresausstellung. (Allg. deut. Kunstblatt, 11—12.)

Zürich.

— Das Antiquarium im Helmhaus in Zürich. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 13.)

— Die schweizerische Kunstausstellung. (Kunst-Chronik, XX, 26.)

Versailles.
— Exposition de la Société des Amis des arts de Seine-et-Oise à Versailles. (Chronique des Arts, 28.)

Wien.
— Auctions-Katalog der Artaria'schen Sammlung von Gemälden und Handzeichnungen. (Graph. Künste, VII, 4.)
— **Falke**, J. von. Die Kunstgegenstände und Alterthümer des Grafen Carl Lanckoronski im Oesterr. Museum. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 239.)
— **Folnesics**, J. Ausstellung von Wand- und Plafond-Decorationen im k. k. Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 32.)

Wien.
— **Lützow**, C. v. Ein neues plastisches Museum in Wien. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 240 ff.)
— **Keiter**. Die Wiener Kunst auf der XV. Jahres-ausstellung. (Allg. deut. Kunstblatt, 10—12.)

Zürich.
— Das Antiquarium im Helmhaus in Zürich. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 15.)
— Die schweizerische Kunstausstellung. (Kunst-Chronik, XX, 39.)

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Octob. bis 15. Dec. 1885.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Art at Marlborough college. (Art Journal, Nov.)

Balmer-Rinck, J. Der gute Geschmack und die Tyrannei der Mode. Eine Betrachtung d. franz. Architekten Percier. (Schweiz. Gewerbeblatt, X, 21 ff.)

Baranek. Materialien zur Erklärung der Stelle in Lessings Laokoon, C. VI: Was wir in einem Kunstwerke schön finden etc. (Schulprogramm d. Gymnas. zu Gleiwitz, Ostern 1885.)

Bauer, A. Geschichte und Organisation der keramischen Fachschulen. (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, redig. von F. R. v. Haymerle, IV, 4.)

Bouffier, H. Anleitung zum Porzellanmalen u. Einbrennen der Malereien für Dilettanten. 8⁰, 33 S. mit Illustr. Wiesbaden 1886, Limbarth. M. 1. —.

Constans, S. Le Style enseigné par les leçons de choses et la pratique, conforme aux nouveaux programmes officiels (VI. 450) avec vig. 12⁰. Bordeaux, Maurel. fr. 3. —.

Daly, Cés. L'architecte et ses critiques. (Revue génér. de l'architecture, Ve sér., XII, 5. 6.)

Decker, W. F. A Manual of Industrial Drawing for Carpenters and other Wood-workers. With 20 plates and num. illustr. 8⁰. New York (London, Sampson Low & Co.). 10 sh. 6 d.

Donner-Richter, O. Ueber Technisches in der Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik. [Aus: „Praktisch- u. chemisch-techn. Mittheil. f. Malerei etc."] 8⁰, 71 S. München (Leipzig, Scholtze). M. 1. 20.

Enke. Das gewerbliche Schulwesen im Königr. Sachsen. (Suppl. z. Centralbl. für d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, red. v. F. R. v. Haymerle, III, 3—4.)

Falke, J. v. Der französische Geschmack. Vortrag, gehalten im Mährischen Gewerbemuseum. (Mitth. d. Mähr. Gewerbemuseums 1885, 14 ff.)

Frenzel, Karl. Die Kunst und das Strafgesetz. 4. Aufl. gr. 8⁰, 13 S. Berlin, Walther & Apolant. M. —. 50.

Gebhart, Émile. La rénaissance italienne et la philosophie italienne. La théorie de Jacob Burckhardt. (Rev. des deux mondes, LXXII, 2.)

Grace, A. F. A Course of Lessons in Landscape Painting in Oils. f⁰. 2nd edit. London, Cassell. 25 sh. —.

Hamerton, P. G. The nature of the fine arts. (Portfolio, December.)

Heinemann, Max. Der Prozess Graef und die deutsche Kunst. Eine Antwort auf Dr. Karl Frenzel's Abhandl. in der Nat.-Ztg.: „Die Kunst u. das Strafgesetz". 1.—6. Aufl. gr. 8⁰, 16 S. Berlin, Luckhardt. M. —. 50.

Herzer, H. v. Blumenstudien. Vorlagen für Gouachemalerei. f⁰. 6 Chromolith. Leipzig, Zehl. M. 10. —.

Heywood's Second Grade Perspective; or Combined Exercise and Textbook of Theoretical and Practical Elementary Perspective, specially adapted from Dr. Brook Taylor. For the use of Candidates for the South Kensington Examinations and for general use in High Schools. By G. O. Blacker. 4⁰. London, Heywood. 4 Pence.

Hittenkofer. Holz-Architektur-Ornamente. Vorlagenwerk für techn. Schulen, Gewerbe-, Baugewerks-, Kunst-Industrie- und Fortbildungs-Schulen etc., sowie für Elementar-Schulen u. Realgymnasien u. z. Selbstgebrauche f. Architekten, Baugewerbmeister etc. u. Holzarbeiter. Erfunden u. gezeichnet. f⁰. 25 Steintaf. Leipzig, Scholtze. M. 8. 40.

Holmann Hunt, W. Das System, nach welchem gegenwärtig die Kunstmaler ihre Materialien erhalten, im Vergleiche zu dem der alten Meister. Aus dem Englischen übersetzt von H. v. Alten. (Technische Mittheil. f. Malerei von A. Keim, 15.)

Leitung, die, des Gewerbeschulwesens (in Baden). (Bad. Gewerbe-Ztg., 50.)

Lücke, H. Das Malerische in der Plastik. (Die Grenzboten, XLIV, 46.)

Mayeux, H. La Composition décorative. 8⁰, 323 p. avec fig. Paris, Quantin. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

Mélida. La arqueologia. (Rev. de España, 424.)

Miller, F. Interior Decoration: a Practical Treatise on Surface Decoration, with Notes on Colour Stencilling and Panel Painding. With 71 Illustrations. Post 8⁰. 144 S. London, Wyman. 5 sh.

Mola, Alb. Il disegno; ornato tratto dal vero; opera premiato dal Congresso pedagogico di Roma 1880. Roma, lithogr. Bulla.

Napoli Baudo, G. di. Il verismo e l'ateismo nell' arte. 8⁰, 88 p. Catania, tip. Martinez. L. 1. —.

Reissig, W. Ueber das Schnitger'sche Verfahren zur Bereitung von Oelfarben. (Technische Mittheil. für Malerei von A. Keim, 15.)

Rococo-Decoration. (Blätter für Kunstgewerbe, XIV, 11.)

Romstorfer, K. A. Die Verwendung des Proportionalwinkels für Schattenconstructionen. (Supplement zum Centralblatt f. das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, red. von F. R. v. Haymerle, III, 3—4.)

Schulze-Reichenbach, H. Das romanische und frühgothische Ornament in seiner Bedeutung für den Schulzeichenunterricht. (Zeitschr. d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1885, 31.)

Stoffe, intarsii ed altri ornamenti piani: Album di 115 tavole, di cui 59 colorate; compimento della mobiglia artistica ecc. 4⁰. Milano, U. Hoepli.

Theorie und Praxis, und Urtheile über Bleiweiss. (Correspondenzbl. zum Deutsch. Maler-Journal, 47, 48.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Ahrens, K. Zur Geschichte des sogen. Physiologus. (Schulprogramm d. Gymnas. zu Ploen, Ostern 1885.)

Albertini, Fr. Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae. Herausg. von Aug. Schmarsow. 8⁰, XXIII, 77 S. Heilbronn, Henninger. M. 2. —.

Allmer, A. Découverte de monuments funéraires et d'objets antiques au quartier de Trion. 8⁰, 47 p. et pl. Lyon, imp. Plan. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, belles-lettres et arts de Lyon.)

Die Alterthümer der Insel Bornholm. (Globus 23.)

Arndt, F. Das Künstlerleben in der Blüthezeit Venedigs. (Voss. Ztg., Sonntagsbeil. 44—46.)

Artistes du duc d'Orleans, frère de Charles VI. (Revue de l'art franç., octobre.)

Atti della Reale Accademia del R. Istituto di belle arti in Venezia, anno 1882—1883. 8⁰, 56, 109 p. Venezia, Frat. Visentini.

Bau- u. Kunstgewerbe-Zeitung für das deutsche Reich. Mit Album (Lichtdr.-Taf.). Herausg.: Ravizza & Co. Red.: O. Reisner. I. Jahrgang. Oct. 1885 bis Sept. 1886. 24 Nrn. (B.) gr. 4⁰. München, Votsch. Halbjährlich M. 12. —.

Boetticher, E. Masken-Urnen. (Erklärung der sogen. Gesichtsurnen aus den Kultmasken.) (Zeitschr. f. Museologie, 1885, Nr. 21.)

Borsari, L. Il foro d'Augusto ed il tempio di Marte Ultore. (Atti della R. Accad. dei Lincei, 1883—84.)

Cagnat, R. Explorations épigraphiques en Tunisie. 3e fascic. (170 p. et 5 cart.) 8⁰. Paris, Thorin. (Extr. des Arch. des missions scient. et littér., 3e série, t. 12.)

Castan. Le capitol de Carthage. (Académie des inscriptions, avril—juin.)

Cesnola, M. de. Les prétendues découvertes du soi-disant général Cesnola. (Courrier de l'Art, 48 ff.)

Champeaux, A. de. Cauvet, Gilles-Pierre, architecte, sculpteur et dessinateur. (L'Art, 513.)

Champury, E. Fouilles dans la Loire-Inférieure. (Courrier de l'Art, 47.)

Charcot, J. M. et P. **Richer.** Les démoniaques dans l'art. (L'Art, 518.)

Du Chatenet, E. Pompei et Herculanum, découverte et description de ces deux villes romaines. 12⁰, 120 p. avec vign. Limoges, Ardant et Cie.

Coglitore, J. Mozia: studii storico-archeologici. 8⁰, p. XV, 180. Palermo, Pedone Lauriel. (Dall' Arch. stor. siciliano, N⁰ 8, anno VIII e IX.)

Corroyer, E. Le Mont Saint-Michel, description sommaire de l'abbaye. (35 p. avec grav. et plans.) 8⁰. Paris, André, Daly fils et Cie.

Deschmann, K. Römische Gräber bei Billichberg nächst Littai. (Mittheil. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XI, 4.)

Dieulafoy. Fouilles de Suze. (Revue archéol., juillet—août.)

— Mission de Susiane. Note relative à la découverte, sur le tombeau de Darius, de sept inscriptions nouvelles. (Revue archéol., sept.)

Duque y Merino. Nuevas antiguedades recien descubiertas en Juliobriga. (Rev. de España, 420.)

Ebers, G. Ueber die Resultate der Naville'schen Grabungen bei Tell el Maschûta. (Zeitschr. f. ägypt. Sprache XXIII, 2.)

Ehrle. Zur Geschichte des Schatzes, der Bibliothek und des Archivs der Päpste im 14. Jahrhundert. (Archiv f. Litterat. u. Kirchengesch. des Mittelalters, I. Heft, 1 ff.)

Le nuove esplorazioni nell' Asia centrale. (Nuova Antologia, vol. 54, fasc. 23.)

Faraglia, N. Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro. (Arch. stor. per le Prov. Napoletane, X, fasc. 3.)

Faucon, A. Notes archéologiques sur Saint-Denis-de-Gastines [Mayenne]. 8⁰, 16 p. et pl. Le Mans, imp. Monnoyer. (Extr. du Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.)

Favaro, A. Gli scritti inediti di Leonardo da Vinci, secondo gli ultimi studii. 8⁰. Venezia, tip. Antonelli. (Dagli Atti dell' Istituto.)

Fink. Römische Ausgrabungen bei Regensburg (Kumpfmühl) und die Porta praetoria in Bischofshof. (Correspondenzbl. d. Gesammtver. d. deutsch. Geschichtsvereine, 11.)

Fiorelli, G. Notizie degli scavi di antichità. (Atti della R. Accad. dei Lincei, 1883—84.)

Fita. Antiguedades de la villa del Pino, Zamora. (Boletin de la R. Acad. de la Historia VI.)

Flouest, E. Étude d'archéologie et de mythologie gauloises. Deux stèles de laraire. Avec 19 pl. 8⁰, VI, 95 p. Paris, Leroux.

Funde, antike, im Val di Non in Tirol. (Mitth. der k. k. Centr.-Commiss., N. F., XI, 4.)

Funde, wichtige antike, in Paris. (Zeitschr. f. Museologie, 17.)

Furtwängler, A. Prometheus. (Archäol. Ztg., XLIII, 3.)

Gaidoz. L'art de l'empire gaulois. (Revue archéol., sept.)

Gaillard, F. Les Monuments mégalithiques et les Fouilles de 1883 et 1884. — (Erdeven, Plouharnel, Carnac, Quiberon, Locmariaquer); guide et itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faits par l'État. Avec 9 planch. et une carte. 2e édit. 16⁰, 44 p. Rennes, imp. Le Roy fils. fr. 1. 50.

Geneway, A. Le Style Louis XIV; Charles Le Brun, décorateur, ses œuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps. 4⁰, 264 p. et grav. Paris, Rouam. fr. 25. —. (Bibl. internat. de l'Art.)

Girandet, E. Les Artistes tourangeaux: architectes, armuriers, brodeurs, émailleurs, graveurs, orfèvres, peintres etc. 8°, CIV, 419 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze.

Godkin, G. S. The Monastery of San Marco. 16°, p. 90. Florence, G. Barbèra. L. 1. 50.

Die Goethe'schen Sammlungen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 1.)

Gozzadini, G. Nuovi scavi nel fondo San-Paolo presso Bologna. 4°, 17 p. Roma. (Dalle Notizie degli scavi.)

Gregorutti, K. Strassenzüge bei Aquileja. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F. XI, 4.)

Handbuch der klassischen Alterthums-Wissenschaft in systematischer Darstellung mit bes. Rücksicht auf Geschichte u. Methodik der einzelnen Disciplinen. In Verbindung von Rect. Dr. Autenrieth, Prof. Dr. Bauer, Blass etc. Hrsg. von Iwan Müller. 2. Halbbd. gr. 8°. (2. Bd. XIII—XX u. S. 289—624.) Nördlingen, Beck. M. 5. 50.

Helbig, W. Antica tomba a cupola, scoperta presso Quinto Fiorentino. (Bullett. dell' inst. di corresp. archeol., 1885, 10.)

— Scavi di Chiusi. (Bullett. dell' inst. di corresp. archeol., 1885, 10.)

Hettner, F. Jupitersäulen. (Westdeutsche Zeitschrift, IV, 4.)

Hodgetts, J. F. The English in the Middle Ages, from the Norman Usurpation to the Days of the Stuarts: their Mode of Life, Dress, Arms, Occupations and Amusements, as illustrated by the Mediaeval Remains in the British Museum. London, Whiting. 6 sh. —.

Holleaux, M. Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. (Bullet. de corresp. héllen., IX, 5.)

Holmden, W. Art in Assyria. (Magazine of Art, December.)

Holwerda, A. E. J. Die alten Kyprier in Kunst und Cultus. Studien. Mit mehreren lithogr. Abbild. (7 Taf.) u. 1 Lichtdr.-Taf. gr. 8° XII 61 S. Leiden, Brill. M. 4. 50.

Jentsch. Die prähistorischen Alterthümer aus dem Stadt- u. Landkreise Guben. (Programm des Gymnas. Guben, Nr. 76.

Katscher, L. Malerei und Bildhauerei in England. (Ueber Land u. Meer, 55. Bd., 9.)

Kirche, die, und die Renaissance. (Kirchenschmuck, 12.)

Klenze, L. v. Antike Fragmente, in 3 (phototyp.) Bildern zusammengestellt. gr. f°. (1 Bl. Text). München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissensch. M. 6. —.

Klitsche de la Grange, A. Antica fonderia e ripostiglio di bronzi arcaici del territorio delle Allumiere. (Bullett. dell' instituto di corresp. archeol., 1885, 10.)

Kunst, die, für Alle. Unter besond. Mitwirkung von Fr. Pecht herausg. 1. Jahrg. Oct. 1885 bis Sept. 1886. 24 Hefte (à ca. 1½ Bg. mit Illustr. u. ca. 4 Bilderbeil.) hoch 4°. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wissensch. à Hft. M. —. 60.

Kurtz, K. M. Die alemannischen Gräberfunde von Pfalheim im germanischen Nationalmuseum. (Anz. des german. Nationalmus., I, 23.)

Ledain. Découvertes archéologiques faites dans l'Ouest depuis 1870. (Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest, II, 7.)

Lehfeldt, P. Die Entwicklung des Barockstils. (Deutsche Bau-Ztg., 81 ff.)

Leube. Ein Gräberfund bei Allmendingen. (Württemberg. Vierteljahrsh., 3.)

Lewis Bunnell. Die römischen Antiquitäten der Schweiz. (Archäol. Journal, XLII, 166.)

Lichtwark, A. Moderne Gartenkunst. (Gegenwart, 28. Bd., 47.)

Linas, Ch. de. Le diptyche de Saint Nicaise au trésor de la cathédrale de Tournai. (Gazette archéol., 1885, Nr. 9—10.)

Lindsay. Sketches of the History of Christian Art. 2nd edit. 8° p. 798. London, Murray. 24 sh. —.

Lovatelli Caetani, E. Intorno ad un balsamario vitreo con fig. in rilievo rappresentanti una scena relativa al culto dionisiaco. (Atti della R. Accad. dei Lincei, 1883—84.)

Lüssner, M. Prähistorische Funde in Prag. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XI, 4.)

Mantovani, G. Notizie archeologiche bergamasche (biennio 1882—83). 8°, 237 p. con 5 tav. Bergamo. L. 5. —.

Manzano, Fr. di. Biografie di 688 letterati ed artisti friulani dal secolo IV al XIX. Udine, Paolo Gambierasi. 8°.

Marx, Fr. Ein neuer Aresmythus. (Archäolog Ztg., XLIII, 3.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bullett. del instituto di corresp. archeol., 1885, 10.)

Maxe-Werly, L. Étude sur les bornes anciennes et examen des monuments mégalithiques du Barrois. 8°, 12 p. Bar-le-Duc, imp. Philipona et Cie.

Meier, P. J. Beiträge zu den griechischen Vasen mit Meistersignaturen. (Archäologische Ztg., XLIII, 3.)

Mémoires de la Société archéologique de Touraine. T. 33. 8°, CIV, 419 p. Tours, Péricat.

Meyer, C. Geistliches Schauspiel und die kirchliche Kunst. (Vierteljahrsschr. für Cultur u. Litteratur der Renaissance, I, 3.)

Much, M. Die Kupferzeit in Europa und ihr Verhältniss zur Cultur der Indogermanen. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XI, 4.)

Müntz. Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance. (Revue archéol., juillet—août.)

Musset. Découvertes archéologiques à Châtelaillon. (Mém. de la Soc. des Ant. de l'Ouest II, 7.)

— Les églises de Saintes antérieures à l'an 1000. (Mémoires de la Soc. des Ant. de l'Ouest, II, 7.)

Ohlenschlager, F. Das römische Lager zu Campodunum (Kempten). (Allg. Ztg., 353 ff.)

Paesch. Renaissance und Humanismus in Italien. (Schulprogramm d. Gymnas. in Kottbus. Ostern 1885.)

Pennavaria, F. Ricerche archeologiche e paleoetnologiche. 8°, 40 p. Ragusa, Inferiore.

Pietrogrande, G. Lapidi, lucerne, anfore e bolli nel museo di Este e nel territorio atestino. 8°. Venezia, tip. Frat. Visentini. (Dall' Arch. Veneto.)

Pigeon, A. Le mouvement des arts en Allemagne. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

Polassot, J. Archäologische Reise in Tunis. (Bullet trimestriel des antiquités africaines, III, 13.)

Porée. Notice sur M. François Lenormant, membre de l'Institut. 8°, 23 p. Bernay, imp. Ve Lefèvre.

Pottier, E. Fouilles dans la nécropole de Myrina faites par † A. Veyries. (Bullet. de corresp. héllen., IX, 5.)

Quentin-Bauchart, E. Les grands amateurs d'autrefois: Mme de Chamillart. (Gaz. des B.-Arts, octobre.)

Raupp, K. Vor tausend Jahren. Denkmäler auf Frauenchiemsee. (Kunst f. Alle, 4.)

Reimers, J. Die Lehmfunde in Griechenland u. der dorische Stil. (Berl. philolog. Wochenschr., V, p. 961.)

Roeber, Fr. Litteratur und Kunst im Wupperthale bis zur Mitte des gegenwärtigen Jahrhunderts. 8⁰, VIII, 168 S. Iserlohn, Baedeker. M. 2. 50.

Ronchaud, de. Restitution de l'Altis d'Olympia (Artiste, sept.)

Rosini, G. Due lettere a Leopoldo Cicognara. 8⁰, p. 13. Pisa, tip. Nistri.

Rossi, G. B. Area cimiteriale con portici ed annessa basilica scoperte in Cartagine. (Boll. di archeol. cristiana, IV. Ser., III, 2. 3.)

— Le recenti escavazioni nel piano inferiore de cimitero di Priscilla. (Bullett. di archeolog. cristiana, IV. Ser., III, 2. 3.)

— Frammento di bicchiere vitreo adorno di immagini bibliche lavorate ad intaglio. (Bollett. di archeol. cristiano, IV. Ser., III, 2. 3.)

Sanahuja. Nuevos descubrimientos arqueológicos de Tarragona. (Boletin de la R. Acad. de la Historia, VI.)

Schliemann, H. Tiryns, the Prehistoric Palace of the Kings of Tiryns. With Illustr. 8⁰, 440 p. London, Murray. 42 sh. —.

— Die Ringmauer von Tiryns. (Unsere Zeit, 10.)

Schneider. Römischer Altarstein, gefunden in Seegräben bei Wetzikon, Kant. Zürich. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Simoni, G. I monumenti cristiani della terra di Medicina. parte 2ª. 8⁰, 259. Medicina, tip. Frat. Toffaloni. L. 1. 50.

Steinbilder, prähistorische, auf dem Zobten. (Zeitschrift f. Museologie, 20.)

Stokes, M. Limbus in christian art. (Art Journal, October.)

Strzygowski, Dr. Jos. Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitrag z. Entwicklungsgeschichte der christlich. Kunst. Mit 169 Skizzen auf 22 (autogr.) Taf. hoch 4⁰, VIII, 76 S. München, Litterar.-artist. Anstalt. M. 12. —.

Trankopfer-Kannen. (Zeitschr. f. Museologie, 19.)

Tschudi, J. J. v. Ueber die peruanischen Lamafiguren. (Zeitschr. f. Museologie, 22.)

Urlichs, L. v. Archäologische Analekten. 18. Programm d. v. Wagner'schen Kunstinstituts. gr. 8⁰, 23 S. Würzburg, Stahel. M. —. 80.

Véron, T. Dictionnaire Véron, ou Organe de l'Institut universel des sciences des lettres et des arts du XIXᵉ siècle (Section des beaux-arts). 11ᵉ ann. Salon de 1885. 18⁰, XII, 773 p. Poitiers, l'Auteur. fr. 8. 50.

Vetter. Die Funde von Alt-Büron. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, XVIII, 4.)

Vouga. Station du bronze de Chevroux au Canton de Vaud. (Anz. f. schweiz. Alterthkde., 4.)

Vyvere, G. v. de. Étude sur trois pierres tombales conservées dans l'église de Mullem pres Audenarde et dans la collegiale de Termonde. (Bullet. des commiss. r. d'art et d'archéolog., XXIV, 3. 4.)

Wernicke, E. Sächsische Künstler in Görlitzer Geschichtsquellen. (Architekten u. Bildhauer, Maler, Goldschmiede u. Giesser.) (Neues Arch. f. sächs. Geschichte u. Alterthkde., 6. Bd.)

Winter, F. Die jüngeren attischen Vasen u. ihr Verhältniss zur grossen Kunst. 4⁰, VI, 72 S. mit eingedr. Fig. Berlin, Spemann. M. 4. —.

— Ueber Vasen mit Umrisszeichnung. (Archäol. Ztg., XLIII, 3.)

Zahn. Neue Zusätze und Nachträge zu Jos. Wastler's steirischem Künstlerlexicon. (Mitth d. hist. Vereins f. Steiermark, 33.)

IIa. Nekrologe.

Atzinger, Joseph, Lithograph in München. (Allg. Ztg., B. 275.)

Bernhardt, J., Porträtmaler in München. (Allg. Ztg., B. 275.)

Canton, Gustav, Landschaftsmaler in München. (Allg. Ztg., B. 275.)

O'Connell, Frédérique Émilie, Malerin in Paris. (Chron. des Arts, 33.)

Le Feubure, C. Fr., Porzellanmaler in Nymphenburg. (Allg. Ztg., B. 303.)

Garrucci, Padre Raffaele, Archäologe u. Numismatiker. (Bullett. di paletnol. ital., XI, 5. 6.)

Gerwig, Robert, grossh. badischer Baudirector. (Deutsche Bau-Ztg., 99.)

Gonzenbach, Karl v., Kupferstecher in München. (Allg. Ztg., B. 303.)

Gugel, Karl Ad., Maler in München. (Allg. Ztg., B. 303.)

Hartmann, Fritz, Bildhauer in München. (Allg. Ztg., B. 303.)

Kaspar, Joh., Maler in Obergünzburg. (Kunst-Chronik, XXI, 7.)

Kohler, Heinr., Lithograph in München. (Allg. Ztg., B. 275.)

Krüger, Theodor, grossherz. mecklenburgischer Baurath. (Deutsche Bau-Ztg., 89.)

Labrouste, Théodore, Architekt in Paris. (Courrier de l'Art, 50.)

Lepsius, Rich. Karl, Aegyptologe. (Pietschmann: Allg. Ztg., B. 279.)

Malss, Gerhard, Inspector des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. (Kunst-Chronik, XXI, 4. — Bode: Kunstfreund, 1, 22.)

Martins, D., Stadtbaurath zu Görlitz. (Deutsche Bau-Ztg., 88.)

Meixner, Ludwig, Maler in München. (Allg. Ztg., B. 303.)

Moreau, Friedr. Freih. v., Künstler und Kunstsammler in München. (Allg. Ztg., B. 275.)

Retberg, Ralf v., Kunstforscher u. Culturhistoriker in München. (Allg. Ztg., B. 278.)

Schubert, Joseph, Zeichner, Lithograph in Brüssel. (Courrier de l'Art, 50.)

Spitzweg, Karl, Maler in München. (Pecht: Allg Ztg., B. 282. — Regnet: Allg. Kunst-Chronik, 40.)

III. Architektur.

Adler. Die vorhomerische Baukunst Griechenlands. (Deutsche Bauzeitung, 87.)

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall' origine fino al presente. Indice generale. f⁰, p. IV, 339 p. Milano, tip. di Reggiani et Cie. L. 20. —.

Architektur, die, der Renaissance in Toscana, nach den Meistern geordnet. Dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten von der Gesellschaft San Giorgio in Florenz. Hrsg. u. weitergeführt von Baron H. v. Geymüller u. A. Widmann. (In ca. 30 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. (5 Lichtdr.- und 5 Kpfrtaf. m. 8 Bl. Text.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 50. —.

Architettura (l') del ferro: raccolta dei motivi per costruzioni civili, ferroviarie ed artistiche, compilata col concorso dei migliori ingegneri, architetti e costruttori italiani. Milano, B. Saldini. 1 vol. in 4⁰ di 200 tavole incise, con illustrazione. L. 100. —.

Avlau de Piolant. Voyage autour d'une maison de la Renaissance, dite de Henri II. ou de Diane de Poitiers. (Mém. de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest, II, 7.)

Baukunst, die uralte, in Tiryns. (Allgem. Zeitg. Beil. 344.)

Berthelé. A propos de la voûte en demi-berceau dans quelques églises romanes du Poitou et de la Saintonge. (Mém. de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest, II, 7.)

— L'église de S. Jouin-les Marnes. (Bulletin monumental, juillet-août.)

Brial, G. Ristauro della facciata sud del palazzo Sclafani, monumento mediaevale — eseguito dalla Direzione del Genio militare di Palermo negli anni 1881—1883. Roma, tipo. e litogr. del Comitato di Artiglieria e Genio. (Dalla Rivista di Artiglieria e Genio.) Con Tavole, p. 13. 8⁰.

Bruyerre. Le palais des Tuileries. (Revue gener. de l'architecture V. Ser. XII, 5 ff.)

Cartwright, Julia. St. Augustine's abbey, Canterbury. (Portfolio, Octob.)

Casotti, Fr. Il Castello di Cosentino: relazione. 4⁰. Lecce.

Cerf. Notes sur la cathédrale de Reims. 8⁰, 23 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comite des travaux histor'ques et scientifiques, 2. 1885.)

Czerny, A. Die Stiftskirche von Garsten in Oberösterreich. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XI, 4.)

Dietrichson, L. Constructions en bois de l'architecture norvégienne au moyen-âge. — (L'Art, 512.)

Eine Ehrenpforte in Karlsruhe. (Centralblatt der Bauverwaltung, 47.)

Feigl. Altpersische Baukunst. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient. 9.)

Fergusson. The restoration of Westminster Hall. (The nineteenth Century, Novemb.)

Geymüller, Henri de. Du Cerceau en Italie. (L'Art, 516.)

— Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo, ainsi que sur plusieurs monuments de l'Italie (31 p.) 8⁰. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nationale des antiquaires de France.)

Hilbig, H. Das St. Michaelsschloss in St. Petersburg. (Allg. Bau-Ztg., 1885, 11.)

Labus, Giovanni. Brevi memorie sopra l'arco dei Gavi demolito in Verona il 23 agosto 1805. 8⁰, 18 p. Verona, tip. Franchini 1884.

Lampert, Friedrich. Ein Juwel des Rokoko (Schwetzingen). (Vom Fels zum Meer, Decbr.)

Lauriere, J. de et E. Müntz. Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du midi de la France au XVᵉ siècle. (36 p. et planches.) 8⁰. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extrait des Mémoires de la Société nat. des antiquaires de France.)

Leclerq. L'architecture moderne. (Revue de Belgique, Octob.)

Lefèvre-Pontalis. Sur la date de l'église de Saint-Germer. (Bibliothèque de l'École des chartes, XLVI, 4 u. 5.)

Lefèvre-Pontalis. Étude sur la date de l'église de Saint-Germer. (20 p.) 8⁰. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Ext. de la Bibl. de l'École des chartes.)

Lefort, Étude sur l'architecte du XIᵉ au XVIIIᵉ siècle. 8⁰, 15 p. Rouen, impr. Cagniard.

Macco, H. Fr. Burg Miel. (Der deut. Herold XVI, 11.)

Mayr. Das Schloss und der Markt Neuhaus in der Oberpfalz. (Verhandlungen d. histor. Ver. f. Oberpfalz, 39. Bd.)

Meran. Die St. Leonhardskirche bei M. (Kirchenschmuck, 11.)

Mittheilungen über ein in Gelnhausen freigelegtes romanisches Haus. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 43.)

Monographie de l'église Saint-Sauveur, à Bruges, publiée sous la direction de A. Verhaegen, dessins de F. Gommens (60 planches avec texte). f⁰. Bruges, Desclee, de Brouwer et Cie. fr. 60. —.

Mothes, O. Baugeschichte der St. Marienkirche zu Zwickau. [Aus: „Zwick. Tageblatt u. Anz."] gr. 16⁰, 106 S. Zwickau, Konegen. M. —. 80.

Mühlmann, F. Kalendér-Khané-Dschamissi zu Konstantinopel, eine byzantinische Kirche. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 2.)

Naeher, J. Die deutsche Burg, ihre Entstehung und ihr Wesen insbesondere in Süddeutschland. Mit 73 Holzschn.-Darstellgn. nach eigenen Aufnahmen d. Verfassers. gr. 8⁰, III, 44 S. Berlin, Toeche. M. 1. —.

Normand. L'architecture métallique antique, ou rôle du métal dans les constructions antiques. (Revue archéol., sept.)

Pape, Gereon. Die Entwicklung der Baukunst. Text zu den Darstellungen auf den Wänden der Turnhalle des Realgymnasiums zu Cöln. I. Th. 20 S. u. 7 Taf. Abbild. (Schulprogramm des Realgymnas. i. Cöln, Ostern 1885.)

Perrot et Chipier. Restitution du temple de Jérusalem d'après Ézéchiel. (Revue génér. de l'architecture, Vᵉ Ser., XII, 7 ff.)

Polaert, J. Der neue Justizpalast in Brüssel. (Deutsche Bauzeitg., 85 ff.)

Ramée, D. Histoire générale de l'architecture. Renaissance. 8⁰, 479 p. avec fig. Paris, Vᵉ Dunod.

Raschdorf, J. C. Die englische Kirche im Garten von Schloss Monbijou in Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 93.)

Richter, Joh. Zur Baugeschichte der Wallfahrts- und Decanatskirche am Weizberge bei Weiz. (Mittheil. d. hist. Ver. f. Steiermark, 33.)

Riaño. Iglesias de San Miguel de Lino y de Santa Maria de Naranco. (Boletin de la Real Academia de la Historia, VI.)

Riess. Reste eines alten armenischen Klosters auf dem Oelberge u. die daselbst aufgefundenen Inschriften. — Ueber die angebliche Aufdeckung der Eudokia-(Stephans-)Kirche. (Zeitschr. des deut. Palästina-Vereins VIII, 3.)

Riewel, H. R. v. Die Kirche zu Schöndorf. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XI, 4.)

Rössler, G. v. Das Römerbad in Rückingen bei Hanau. Ein Reconstructionsversuch. (Westdeutsche Zeitschrift, IV, 4.)

Rostan, P. et L. Le Choeur de l'église de Saint-Maximin (Var); Sculptures sur bois du XVIIᵉ siecle. f⁰, 35 p. et 25 pl. Paris, Plon Nourrit et Cie.

Rowald, Paul. Das Rathhaus zu Boppard. (Deut. Bau-Ztg., 91.)

Soultrait, de. Notice archéologique sur l'abbaye de Montbenoit. (28 p.) 8⁰. Besançon, impr. Dodivers et Cie. (Extrait du Bulletin de l'Académie de Besançon.)

Schlüters Entwurf für das Schloss zu Königsberg. (Wochenbl. f. Baukunde, 88 u. 89.)

Steinbrecht, C. Die Baukunst des Deutschen Ritterordens in Preussen. J. A. u. d. T.: Thorn im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baukunst des Deutschen Ritterordens. Mit 14 (lith.) Taf. u. 39 in den Text gedr. Abbildgn. f⁰. (VIII, 45 S.) Berlin, Springer. M. 24. —.

Testamento di Jacopo Sansovino, scoperto il 6 settembre 1846 de L. Agazzi. 8⁰, p. 14. Venezia tip. Visentini.

Weissman, A. W. Het Amsterdamsche woonhuis van 1500—1800. 4⁰, 16 bl. met 7 gelith. platen. Amsterdam, ten Brink en de Vries. fr. 1. 25.

Die Wiederherstellung des Dogenpalastes u. der Markuskirche in Venedig. (Zeitschr. f. Museologie, 18.)

Wien. Zur Einweihung des Sühnhauses. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 49.)

Zachariewicz, J. Die Kunsidenkmale in Polen. Mit erläut. Text in polnischer, deutscher und französ. Sprache. Heft 1. f⁰. Lemberg, J. Milikowski (P. Starzyk). à fl. 2. —.

Zimmermann, Paul. Der jüngste Kampf um die Burg Dankwarderode in Braunschweig. 8⁰, IV, 65. S. Wolfenbüttel, Zwissler. 1885.

IV. Sculptur.

Allen. On recent discoveries of Pre-Norman sculptured Stones. (Journal of the Brit. Arch. Association, XLI, 3.)

Arbellot. Statues équestres de Constantin placées dans les églises de l'Ouest de la France. (Mém. de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest, II, 7.)

Bode, W. Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den kön. Museen zu Berlin. V. Die Florentiner Thonbilder in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento. Luca della Robbia. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlg, VI, 4.)

Brunn, Heinr. Die Personification des Meeres in griechischer Plastik. (Westermann's ill. deut. Monatshefte, XXX, Decemb.)

Buchholz, G. Das Dresdener Lutherdenkmal u. der Streit um den echten Lutherkopf Rietschels. (Preussische Jahrbücher, LVI, 6.)

Cartwright, Jul. The lost Cupid of Michelangelo. (Magazine of Art, Decemb.)

Ceresole, V. Alessandro Vittoria. (L'Art, 512 ff.)

Cerf, l'abbé. Notes sur la cathédrale de Reims. (23 p.) 8⁰. Paris, impr. nationale. (Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Nr. 2 de 1885.)

Clement, C. E. An Outline History of Sculpture for Beginners and Students. (Illustr. 8⁰ (New-York). London. 12 sh. 6 d.

Collignon, M. La Frise du Parthénon. (L'Art, 517.)

Courajod, L. Quelques monuments de la sculpture Bourguignonne au XVᵉ siècle. (Gazette d. B.-Arts, Novemb. ff.)

— Le buste de Jean de Bologna, par Pietro Tacca, au Louvre. (Gaz. des B.-Arts, Octob.)

Donatello. (Athenaeum, 3032.)

Dumur. Benvenuto Cellini. (Bibliothèque universelle et Revue suisse, Novemb.)

Edwards. The Terracottas of Naucratis. (Academy, 708.)

Gaedertz, Th. Rathsherr Thomas Friedenhagen u. der v. ihm gestiftete Hochaltar in der St. Marienkirche zu Lübeck. (Aus: „Mittheilgn. d. Vereins f. Lübeck. Geschichte etc.") gr. 8⁰, 8 S. Lübeck, Dittmer. M. —. 30.

Gelli, A. Per lo scoprimento della lapide commemorativa di Andrea Pisano in Pontedera il 19 lugl. 1885. 8⁰, 20 p. Firenze, tip. M. Cellini e C.

Halse, George. How a bust is made. (Art Journal, Novemb.)

Heydemann, H. Der Wachskopf im Museum zu Lille. (Zeitschr. d. bild. Kunst, XXI, 1.)

Ilg, A. Die „Allio". (Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, XXIII, 2.)

— Franz von Kottiers (der artistische Urheber der Capistrankanzel im Stephansdom zu Wien). [Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, XXIII, 2.]

— Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserl. Hofe. (Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, IV.)

Lücke, H. Das Malerische in der Plastik. (Die Grenzboten, 46.)

Lützow, C. v. Neue Bildwerke von Otto König. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 2.)

Das Lutherdenkmal für Berlin. (Deutsche Bauzeitung, 91 ff.)

Meisterwerke der plastischen Kunst in Phototypien und erläuterndem Text (in polnischer Sprache). Eperies, C. Divald. à Heft 1 fl. 20.

Modde, W. Die Kanzel im Dom zu Magdeburg. (Christliches Kunstblatt, 10.)

Perkins, C. Ghiberti et son école. 4⁰, 154 p. et. grav. Paris, Rouam. (Bibl. intern. de l'Art.)

Plantet, E. La collection de statues du marquis de Marigny (1725—1781). Catalogue des scriptif précédé de la biographie du marquis de Marigny d'après les documents conservés aux archives nationales. (III. 183 p. et 28 héliogravures.) 8⁰, Paris, Quantin.

Ramsay, W. M. Basrelief of Ibriz. (Archäol Ztg., XLIII, 3.)

Robinson, Mary F. Profiles from the french renaissance. Jean Goujon. (Magazine of Art, Decemb.)

Rosenberg, Ad. Konkurrenz für ein Lutherdenkmal in Berlin. (Kunstchronik XXI, 2, 7.)

Schneider, R. Bronzefigürchen eines kauernden Negerknaben aus der Sammlung Miller von Aichholz. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, IV.)

Sculpturen, polychrome. (Wochenblatt f. Baukunde, 94, 95.)

The Wallace statue at Aberdeen. (Art Journal, Novemb.)

Wernicke, K. Lebenslauf eines Kindes in Sarkophag-Darstellungen. (Archaeol. Ztg., XLIII, 3.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Achenbach, Andreas. (Kunstchronik, XXI, 1.)

Arundel society. Second ann. publ. 1885. S. Bernardino of Siena healing a wounded man. from the Picture by Fiorenzo di Lorenzo in the Pinacoteca at Perugia. Copied by Fattorini. Chromolith. by Fr. Frick, Berlin.

Bauer, R. Der Landschaftsmaler Fried. Preller. (Vom Fels zum Meer, Decemb.)

Berggruen, O. L'oeuvre de Rubens en Autriche. (L'Art, 513 ff.)

Bradley. Sebastiano del Piombo in a New Light. (Academy, 704.)

Briefe, unpolitische aus Wien. Die Malerei. (Grenzboten, 39.)

Brun, Carl. Giotto di Bondone. (Christliches Kunstbl. 11.)

Buff, Adolf. Augsburger Façadenmalerei. (Zeitsch. f. bild. Kunst, XXI, 3 ff.)

Champfleury. La caricature au Japon. (L'Art, 518.)

Champigneulle, C. Le Vitrail, conférence faite au Palais de l'Industrie. 8⁰, 32 p. Paris, imp. de Borniol.

Claude Lorrain, The life of. (Portfolio, Decbr.)

Constant, Benjam. Das Blutgericht im Serail. Colossalgemälde, ausgestellt im Oesterr. Kunstvereine in Wien. (Allg. Kunstchronik, IX, 47.)

Conway, W. M. Artistic Development of Reynolds and Gainsborough. Two Essays. With Illustr. 4⁰, 90 p. London, Seeley. 5 s.

Detaille, E. L'Armée française (types et uniformes). Texte par J. Richard. Livr. 1. f⁰, p. 1 à 16 avec 4 pl. en couleur hors texte et 24 grav. Paris, Goupil et Cie. (Compl. en 16 livr. à 50 fr.)

Ducros, E. Jules Breton. (Artiste, Sept.)

Ebers, Georg. Lorenz Albert Tadema. (Westermann's ill. deut. Monatshefte, XXX, Oct.—Nov.)

Ephrussi, Ch. La réouverture du foyer de l'Opera et les peintures de M. Baudry. (Gaz. d. B.-Arts, Decemb.)

Feuillet de Conches. L'école anglaise de peinture; le paysage. (Artiste, Septemb.)

Friedmann, Alf. Maler Hermann Junker. (Allg. Kunstchronik, 42.)

Frimmel, Th. Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Eine kunstgeschichtl. Untersuchg. gr. 8⁰. (VIII, 70 S.) Wien, Gerold's Sohn. M. 1. 60.

— Die Codices des Aachener Münsterschatzes. (Kunstchronik, XXI, 1.)

Gauthier, Pierre. A propos de quelques dessins de Prud'hon. (L'Art, 515.)

Gemälde, die Wereschagin'schen, und der Erzbischof von Wien. Von einem Unpartheiischen. 8⁰. (15 S.) Wien, Anger in Comm. M. —. 50.

Giudizii d'arte sulla storia pittorica bolognese nei secoli XVII et XVIII 16⁰, 53 p. Bologna, Soc. Tipogr.

Glasmacher Schürer v. Waldheim, die. (Blätter für Kunstgewerbe, XIV, 12.)

Gonse, L. L'inauguration du nouveau musée d'Amsterdam: La ronde de nuit et les dernières années de la vie de Rembrandt, avec une lettre de M. Durand-Gréville. (Gaz. des Beaux-Arts, novembre.)

Gottschall, Rud. v. Die Malerei der Gegenwart. (Blätter für litterar. Unterhaltg., 49.)

Graul, R. Antoine Jean Gros. 4⁰, 20 S. (Kunst und Künstler des 19. Jahrh., 24. Heft.) Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

Grimm, Herm. Die ersten Capitel des Lebens Raphaels. (Deutsche Rundschau, XI, 2. 3.)

Guillaume, G. Antoine Watteau, sa vie, son oeuvre et les monuments élevés à sa mémoire. Fête du bicentenaire du peintre des fêtes galantes. (151 p. et 11 planches.) 4⁰. Lille, impr. Danel.

Hugonnet, Léon. La vérité sur la Fornarina. (L'Art, 513.)

Janitschek, H. Albrecht Dürer. (Vom Fels zum Meer, November.)

Laschitzer, S. Artistisches Quellenmaterial aus der Albertina. Dürer's Reiterskizzen, Trachtenbilder etc. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, IV.)

Lecoy de la Marche. L'art d'enluminer, manuel technique du XIVe siècle. (Gaz. des B.-Arts, Novemb.)

Leymarie. De Neuville. (Artiste, juin.)

Lonsini, A. Un periodo della vita di Gianantonio Licinio detto „il Pordenone". 8⁰, 14 p. Milano, tip. G. B. Colombo. L. —. 50.

Löwenfeld, R. Hans Sues von Kulmbach und seine Werke in den Krakauer Kirchen. (Voss. Ztg., Sonntagsbeil. 44—46.)

La Manufacture nationale de mosaïque. (Courrier de l'Art, 42 ff.)

Meyer, B. Adolf Menzel. (Gartenlaube, 49.)

Michel, E. Van Dyck et Gonzalès Coques au Musée de Cassel. (L'Art, 518.)

— Hendrickie Stoffels et les dernières années de Rembrandt. (L'Art, 517.)

— Portraits de Jean Gallus et de sa femme par Antonio Moro. (L'Art, 516.)

— Rembrandt, l'homme et son oeuvre. (L'Art, 516.)

Müntz. Lost mosaics of Ravenna. (American Journal of Archæology, I, 2. 3.)

Neuwirth. Datirte Bilderhandschriften österr. Klosterbibliotheken. (Sitzungsber. d. K. Akad. der Wissensch. zu Wien, philos.-histor. Cl., CIX, 2.)

Nordhoff, J. B. Die To Rings und die spätern Maler Westfalens. (Archiv für kirchliche Kunst, IX, 10 ff.)

Pallinati, B. Il pittore Lorenzo Toncini. Piacenza, tip. A. del Maino, 79 p. 16⁰.

Pancini, D. I dipinti della chiesa di Carlino: cenni. Udine, tip. del Patronato, 1884.

Petit, Antoine, le peintre bordelais. XVe siècle. (Revue de l'art franç., Octob.)

Philipps, C. Franz Lenbach. (The Magazine of Art, Decemb.)

Pietrogrande, G. Due pitture in Este. 4⁰, 23 p. Este, tip. Stratico.

Portalis, R. Les Peintures décoratives de Fragonard et les panneaux de Grasse. (Gaz. des B.-Arts, I, Dec.)

Pron. Essai sur quelques peintres du XVIIIe siècle comparés aux peintres du XIXe. (Mémoire de la Soc. académique de l'Aube, 48.)

Ramé. Observations sur le vitrail de la Crucifixion à la cathédrale de Poitiers. (Bulletin monumental, juillet-août.)

Regnet, C. A. Joseph Wopfner. (Allg. Kunstchronik, 45.)

Ringer, Paul. Canon's Nachlass. (Allg. Kunstchronik, IX, 48.)

Robertson, J. F. Great Painters of Christendom, from Cimabue to Wilkie. Illustr. new. edit. f⁰. London, Cassell. 12 s. 6 d.

Rooses, M. P. P. Rubens et Balthasar Moretus. (L'Art, 518.)

Rosenberg, Ad. Zum siebzigsten Geburtstage Adolf Menzels. (Kunstchronik, XXI, 8.)

— Theodore Géricault und Eug. Delacroix. (Kunst und Künstler des 19. Jahrh., 19.—20. Liefg.) 4⁰, 61 S. Leipzig, Seemann.

— Ludwig Burger. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXI, 1.)

Seibt, W. Studium zur Kunst- und Culturgesch. IV. (Helldunkel. 2. Adam Elsheimer's Leben und Wirken. Mit Elsheimer's Bildniss, radiert v. J. Eissenhardt. (VIII, 98 S.) gr. 8⁰. Frankfurt a. M., Keller. M. 1. 20.

Schirmer, J. W. Aquarelle und Kohle-Zeichngn. Unveränderte Phototypien. gr. f⁰. (5 Bl. mit 1 Bl. Text.) München, Verlags-Anstalt für Kunst und Wissenschaft. M. 20. —.

Schmidt. Adolf Menzel. (Preussische Jahrbücher, Dec.)

Schwind's, M. v. Wandgemälde im Schloss Hohenschwangau. 26 Compositionen, nach den Aquarell-Entwürfen in Kupfer gestochen von Jul. Nane u. Herm. Walde. Mit erläut. Text. qu.-f⁰. (8 S.) Leipzig, A. Dürr. M. 30. —.

Statuto dei pittori veneziani nel secolo XV; pubblicato da P. G. Molmenti. Venezia, tip. dell' Emporio.

Stephens, F. G. Edward Burne Jones. (Portfolio, Nov. ff.)

Taeye. L'école anglaise de peinture. (Revue de Belgique, Sept.)

Temple. Norwegian pictures drawn with Pen and Pencil. (Academy 700.)

Thode, H. Miniaturmalereien des Pietro Lorenzetti. (Kunstfreund I, 22.)

Tonissi, V. Su di un dipinto del Pordenone in Varmo. Milano, tip. Nationale. 8⁰, 16 p.

Tregellas, Walter H. On rome pictural glories of later autumn. (Art Journal, Nov.)

Tylston Greg, T. The paintings of Hans Memling. (Art Journal, Oct.)

Venturi, A. Cosmè Tura e la cappella di Belriguardo. 8⁰, 12 p. Roma. (Dal giorn. Il Buonarroti.)

Verzeichniss der vom Schloss Neuhaus i. J. 1803 in das Universitätshaus zu Paderborn überführten Gemälde. (Zeitschr. f. vaterländische Geschichte und Alterthumskunde. [Münster.] 43. Band.)

Vogrig, G. Villa di Vareno, e documenti ecc. di un dipinto del Pordenone. Udine, tip. Bardusco.

Wagner's, C., Wandgemälde: Bismarck in Versailles, ausgestellt im Oesterr. Kunstverein. (Allgem. Kunstchronik, 41.)

Wallis, H. The early madonnas of Raphael. (Art Journal, Nov.)

Zimmern, H. Domenico Morelli. (Art Journal, Novemb. ff.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amberg, J. Der Medailleur Joh. Karl Hedlinger (Geschichtsfreund, 40. Bd.)

Archiv für Bracteatenkunde. Hrsg. von Rud. v. Höfken. 1. Bd. 4 Hfte. gr. 8⁰. (1. Hft. 30 S. mit 1 Steintaf.) Wien, Frick. M. 5. —.

Babelon. Monnaies de la Cyrénaïque. (Revue numismatique, III, Ser. III, 4.)

— Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine vulgairement appelées monnaies consulaires. T. I. 8⁰, LXVIII, 562 p. avec fig. Paris, Rollin et Feuardent.

Blancard, L. L'aureus romain se divisait en six millièmes au milieu du IIIᵉ siècle après Jésus-Christ. (10 p.) 8⁰. Marseille, Barlatier-Faissat.

— Sur les chiffres romains ou grecs XX ou K, XXI ou KA des monnaies impériales du IIIᵉ siècle. (3 p.) 8⁰. Marseille, impr. Barlatier-Faissat.

Camozzi-Vertova. Catalogo delle medaglie riferentisi a Garibaldi, esposte in occasione della Esposizione di memorie storiche fatta dalla Società patriottica operaia di Bergamo: memoria illustrativa. Bergamo, tip. Bolis. L. —. 50.

Casati, C. C. Epigraphie de la numismatique étrusque (11 p. avec fig.) 8⁰. Paris, imp. nationale. (Extrait des Comptes rendus des sciences de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.)

— Epigraphie de la numismatique étrusque. (Rev. numismatique, III, Ser. III, 4. — Comptes rendus de l'Académie des inscriptions, avril—juin.)

Cu. ont. La médaille de Me Edmond Picard. (Rev. belge de numismat., XLI, 4.)

Delisle, L. Les collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale. Catalogue analytique. (XXII, 338 p.) Nogent-le-Retrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Deloche. Monnaies mérovingiennes. (Rev. numismatique, IIIᵉ série, III, 4.)

— Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne. (Rev. archéologique, 1885, juillet—octobre.)

— Monnaies mérovingiennes. Pièces inédites. Attributions géographiques. (Rev. numismat., IIIᵉ serie, III, 4.)

Domanig. Eine Babenberger Münze in der Münzsammlg. d. Allerh. Kaiserhauses in Wien. (Numismat. Zeitschr., XVII.)

Drouin. Sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe. (Revue archéol., juillet — août.)

Engel. Monnaies inédites des Normands d'Italie. (Rev. numismat., IIIᵉ série, III, 4.)

Evans, J. Römische Münzen aus der Nähe von Bristol, gefunden vor 10 Jahren. (Numismat. Chronicle, III, Ser. I, 18.)

Friedensburg, F. Schlesiens Münzen und Münzwesen vor dem Jahre 1220. Mit 2 Taf. Abb. gr. 8⁰. (VIII, 107 S.) Berlin, F. & P. Lehmann. M. 6. —.

Gardner, P. Ueber die Münzen von Zakynthos. (Numismatic Chronicle, III. Ser., 18.)

Guiffrey. La monnaie des médailles. Histoire métallique de Louis XIV et Louis XV. (Rev. numismatiqne, IIIᵉ serie, III, 4.)

Heiss, A. Médailleurs de la Renaissance: 6ᵉ monographie: Sperandio de Mantone, et les médailleurs anonymes de Bentivoglio. 4⁰, 84 p. avec 16 phototypogr., 3 pl. cuivre et 160 vign. Paris, Rothschild. fr. 100. —.

Hofmann. Zur Geschichte der antiken Legierungen. (Numismat. Zeitschr., XVII.)

Höfken. Zur Bracteatenkunde. (Numismat. Zeitschr., XVII.)

Imhoof-Blumer, F. Beiträge zur griechischen Münzkunde. (Zeitschr. f. Numismat., XIII, 2.)

Kenner. Programm-Münzen römischer Kaiser. (Numismat. Zeitschr., XVII.)

— Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts. (Jahrb. der kunsth. Sammlungen d. A. Kaiserhauses, IV.)

Lacroix, L. Les Médailles de Nîmes au pied de sanglier. 8⁰, 20 p. Agen, imp. Vᵉ Lamy. (Extr. du Recueil des travaux de la Soc. d'agriculture, sciences et arts d'Agen.)

Lambros, P. Unedirte Münzen der kretischen Stadt Naxos. (Zeitschr. f. Numismat., XIII, 2.)

Luppi, C. Catalogo delle monete greche e romane e delle zecche italiane medioevali e moderne, componenti la collezione del signor cav. A. Agujari di Trieste, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano, per cura del sig. cav. Giulio Sambon numismatico, lunedì 14 dicembre 1885. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola. 80, 232 p.

Mansberg, R. v. Das Wappen des Kurfürstenthums Sachsen. (Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde, 6. Band.)

Menant. Un camée du musée de Florence. (Rev. archéol., juillet – août.)

Meyer, A. Die Münzen u. Medaillen der Herren Rantzau. Mit 2 Taf. u. 2 Holzschn. nebst Nachtrag: Die Medaillen der Familie Rantzau. Mit 1 Taf. (Aus: „Numismat. Zeitschr.") gr. 8⁰, 29 u. 8 S. Wien. (Berlin, Mittler & Sohn.) M. 4. —.

— Die Münzen der Freiherren Schutzbar, gen. Milchling (Burg Milchling). 2 Hefte nebst Nachtrag: Münzgeschichtliches zu den Burg Milchling'schen Ausprägungen von C. F. Gebert. (Aus: „Numismat. Zeitschr.") gr. 8⁰. (8, 7 u. Nachtrag) 6 S. mit 7 Abbildgn. Wien. (Berlin, Mittler & Sohn.) M. 3. —.

— Albrecht von Wallenstein (Waldstein), Herzog von Friedland, und seine Münzen. Hiezu 7 (Lichtdr.) Taf. gr. 8⁰. (108 S.) Wien. (Berlin, Mittler & Sohn.)

— Wallenstein und seine Münzen. (Numismat. Zeitschr., XVII.)

Newald. Das österreichische Münzwesen unter den Kaisern Maximilian II., Rudolf II. und Mathias. (Numismat. Zeitschr., XVII.)

Papadopoli, N. Sul valore della moneta veneziana. 8⁰. Venezia, tip. Antonelli. (Dagli Atti dell' Istituto.)

Pawlowski. Ueber Nachahmung und Nachfälschung von Münztypen. (Numismat. Zeitschrift, XVII.)

Pujol y Camps. Monedas ibericas. (Bolet. de la R. Acad. de la Historia, VI.)

Raimann. Der Münzfund zu Sallingberg. (Num. Zeitschr., XVII.)

Rossi, G. Monete dei Grimaldi, principi di Monaco raccolte ed illustrate. Oneglia, tip. eredi Giovanni Ghilini. 87 p. con tavole. 8⁰.

Sauvaire, H. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes, traduits ou recueillis et mis en ordre par M. H. Sauvaire. (206 p.) 8⁰. Paris, Leroux. (Extrait du Journal asiatique.)

Seyler, G. A. Abriss der Sphragistik. Ein Versuch. gr. 8⁰. Wien. M. 3. —.

Schodt. Signes du christianisme sur quelques monnaies romaines; une lecture sur la numismatique à Tongres. (Rev. belge de numismat., XLI, 4.)

Smith. Ueber den römischen Münzfund von Cobham Park. (Numism. Chron., III, Ser. 18.)

— A classified and detailed catalogue of the Gold Coins of the Imperial Gupta Dynasty of Northern India. (Journal of the Asiatic Society, P. I, LIII, 1.)

Stüve, C. Zusätze zu Sallet's „Die Daten der alexandrinischen Kaisermünzen aus der städtischen Sammlung zu Osnabrück. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 2.)

Weissbecker, H. Wappen-Zeichnungen nach Siegeln aus dem Archive der ehemals freien Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. (Der Deutsche Herold, 11 ff.)

Zahn, W. Tangermünder Wappen und Hausmarken. (Der Deutsche Herold, XVI, 10.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Albrecht, H. Berthold Auerbach-Galerie. 12 Bilder zu den Schwarzwälder Dorfgeschichten. Lichtdr. von Frdr. Bruckmann. gr. 4⁰. Potsdam, Rentel. M. 10. —.

Album in Bild und Schrift. Herausg. von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens. Mit 12 Radirungen und 18 mit Handzeichngn. verzierten (autogr.) Textblättern. f⁰. Wien, Lechner. M. 40. —.

Alphabet illustré des oiseaux. 4⁰, 48 p. et grav. color. Paris, Garnier fr.

Alphabet illustré des animaux. 4⁰, 48 p. et grav. color. Paris, Garnier fr.

Die Braun'schen Publicationen der Meisterwerke europäischer Galerien. (Zeitschr. für Museologie, 22.)

Brun, K. Aus dem Nachlasse Friedrich Weber's. (Kunstchronik, XXI, 4.)

Chennevières, de. Gavarni. (Artiste, juin.)

Chesneau, E. Les grands éditeurs anglais. (Le Livre, VI, 10.)

Chmelarz, E. Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. (Jahrb. der kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses, IV.)

Chodowiecki. Auswahl aus des Künstlers schönsten Kupferstichen. 135 Stiche auf 30 Carton-Blättern. Nach den zum Theil sehr seltenen Originalen in Lichtdr. ausgeführt v. A. Frisch, Berlin. Neue Folge. f⁰.

Davanne, A. Nicéphore Niepce, inventeur de la photographie, conférence faite à Châlons-sur-Saône pour l'inauguration de la statue de Nicéphore Niepce, le 22 juin 1885. (33 p. et portrait de Niepce.) 8⁰. Paris, Gauthier-Villars.

Doré, G. Die Bibel. Evangelische Ausgabe. (Mit Text in böhmischer Sprache.) f⁰. Prag, J. Otto. à Heft 80 Kr.

Doré-Gallery. Containing 250 beautiful engravings selected from the Doré Bible, Milton, Dante's Inferno etc. With a Memoir of Doré, Critical Essay and descriptive Letterpress by Edmund Ollier. f⁰. London, Cassell & Co. 42 s.

Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts, mit 38 Heliograv. nach den Originalen von P. Grot Johann und Edm. Kanoldt. (Rosenberg: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 2.)

Etchings, american. With Text, including an Essay on Etching in America, by J. R. W. Hitchcock. f⁰. Philad. (London, Sampson Low & Co.) 15 sh. —.

Everitt, G. English Caricaturists and Graphic Humourists of the 19th Century. 4⁰, 448 p. London, Sonnenschein. 42 s.

Gallerie, die Dresdener. Eine Auswahl der hervorragendsten Meisterwerke dieser Sammlg. in Stahlst. Mit zahlr. in den Text gedruckten Porträts u. erläut. Text von H. A. Weiske. 3. Aufl. gr. 4⁰. (VIII, 160 S. mit 100 Stahlst.)

Goebel, T. Frédéric Koenig et l'invention de la presse mécanique. Traduit de l'allemand, avec l'autorisation et l'approbation de l'auteur, par Paul Schmidt. (XV, 373 p. avec fig. et portrait de Fr. Koenig.) 8⁰. Paris, Schmidt. fr. 10. —.

Grubhofer, T. Reiseerinnerungen aus Tirol. 1. Lfg. hoch 4⁰. (6 Bl. in Photolith. u. Autotypie mit 2 Bl. Text.) Berlin, A. Duncker. M. 3. —.

Hellebrant. Die ungarische Bibliographie bis 1711. (Ungar. Revue, 8. 9.)

Hodson, J. S. Modern processes of automatic engraving. III. (Art Journal, Nov.)

Husnik, J. Die Zinkätzung. [Chemigraphie, Zinkotypie.] Eine leicht fassl. Anleitg. nach den neuesten Fortschritten alle mit den bekannten Manieren auf Zink oder ein anderes Metall übertragenen Bilder hoch zu ätzen und für die typographische Presse geeignete Druckplatten herzustellen. Mit 16 Abbildgn. u. 4 Taf. 8⁰, VII, 165 S. Wien, Hartleben. M. 3. —.

Keichner, E. Der Pergamentdruck der Agenda Ecclesiae Moguntinensis von 1480 der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. Bibliographisch beschrieben. Mit 4 Taf. in Lichtdr. 8°, 18 S. Frankfurt a. M., Baer & Co. M. 4. —.

Laschitzer, S. Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- u. Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I. (Jahrb. der kunsth. Sammlungen des A. Kaiserhauses, IV.)

Legrand, A. L'imprimerie nationale. 8°, 20 p. Paris, imp. Hennuyer. (Extr. de la Rev. britannique, août 1885.)

Liphardt, E. de. Album-Alphabet illustré. 4°, 32 p. avec 27 chromotypogr. Paris, Quantin. fr. 2. 50.

Lübke, Wilh. Hanfstängls neue Galerie-Publicationen. (Allg. Ztg., Beil. 320.)

Mannfeld, B. Vom Rhein. 15 Orig.-Radirgn. f°. (1 Bl. Text.) Bonn, Strauss. M. 36. —.

Merz, H. Dürer's apokalyptische Reiter. (Christl. Kunstbl., 10.)

Mörch, J. O. Handbuch der Chemigraphie und Photochemigraphie. Nach eigenen Erfahrgn. bearb. Mit 16 Abb. u. 8 Beil. 8°. (V, 156 S.) Düsseldorf, Liesegang. M. 4. —.

Monarchie, die österreichisch-ungarische, in Wort u. Bild. Auf Anregung u. unter Mitwirkung Sr. Kais. u. Königl. Hoheit d. durchl. Kronprinzen Erzherzog Rudolf. Uebersichtsband, 1. Hft. Wien und Niederösterreich. Mit vielen Holzschnitten. 4°. Wien, k. k. Hof- u. Staatsdruckerei. à Heft fl. —. 30.

Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern. (In 10 Lfgn.) 1.—8. Lfg. f°. (16 S. m. 8 Holzschn.-Taf. u. 1 Lichtdr.) Berlin, Lipperheide. M. 3. —.

Nordhoff. Nachlese zur Buchdruckergeschichte Westfalens. (Zeitschr. f. vaterl. Geschichte u. Alterthumsk., Münster, 43. Bd.)

Ossmann, R. Blüthen der deutschen Heimath. 12 Blatt in Chromolith. mit Poesien v. Frieda Schanz. f°. (12 Bl. Text.) Leipzig, Meissner & Buch. M. 25. —.

Pfau, K. F. Das Buch berühmter Buchhändler. Eine Sammlg. von Lebensbildern berühmter Männer. Mit 6 Portr. 8°. (VII, 152 S.) Leipzig, Pfau. M. 3. —.

Philomneste jr. La Bibliomanie en 1883, bibliographie rétrospective des adjudications les plus remarquables faites cette année, et de la valeur primitive de ces ouvrages. (VII, 95 p.) 12°. Bordeaux, Ve Moquet.

Ramberg, G. Der Holzschnitt in Deutschland. (Allg. Kunstchronik, 44.)

Rivoli, Duc de. A propos d'un livre à figures vénitien. (Gaz. d. B.-Arts, oct.)

Robinson, H. P. Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition u. Behandlung des Lichtes in Photographien. Frei nach dem Engl. von C. Schiendl. gr. 8°. (VIII, 175 S. mit Illustr.)

Saez de Melgar, F. Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sé mismas: obra publicada bajo la direccion de la señora doña Faustina S. de M., é ilustrada con láminas dibujadas par S. Eusebio Planas. 4°, 834 p., Barcelona, Juan Pans. 121 y 128.

Seghers, L. Antike Alphabete, Initialen, Fragmente etc., ausgezogen aus Missalen, Bibeln, Manuscripten etc. vom 12. bis zum 19. Jahrh., gesammelt, gezeichn. u. grav. 2. Aufl. qu. 4°. (24 z. Theil farb. Taf. mit 1 Bl. Text.) Köln, Mayer. M. 4. 50.

Schiller-Gallerie nach Orig.-Cartons v. W. v. Kaulbach, C. Jäger, A. Müller, Th. Pixis, K. Beyschlag, W. Lindenschmit. Mit erläut. Text von E. Förster. Neue Ausg., 4°. (21 Photogr. mit 42 S. Text.) München, Verl.-Anst. f. Kunst u. Wissenschaft. M. 20. —.

Schmidt-Pecht, H. Entwürfe f. Diplome, Adressen, Plakate etc. in verschiedenen Stilarten. Mit Beiträgen erster deutscher Künstler. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. f°. (5 Taf.) Wien, Heim. M. 4. 50.

Schmidt. Die älteste Holzschnittdarstellung der Heiligthümer von Mästricht, Aachen und Cornelimünster. (Ztschr. d. Aachener Geschichtsvereins, VII, 1. 2.)

Uzanne, O. La française du siècle, modes, moeurs, usages. Illustrations à l'aquarelle de A. Lynch, gravées à l'eau-forte en couleurs par E. Gaujean. gr. 8°, XVI, 277 p. avec 10 grandes compos. à l'aquarelle gravées en taille-douce en couleur, et 10 têtes de chapitres en polychromie. Paris, Quantin. fr. 45. —.

Van der Haeghen, Ph. L'imprimerie ducale de Dampierre. (Le Livre, VI, 10.)

Venturi, A. Ueber einige alte italienische Holzschnitte. (Kunstfreund, 1, 23.)

Vogel, H. W. Ueber die Photographie farbiger Gegenstände. (Die Gegenwart, XXVIII, 45.)

Waldmüller. Ludwig Richter von der religiösen Seite. (Gegenwart, 42.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Altarzierkunst, evangelische. (Christl. Kunstblatt, 11.)

Ayres, Mrs. H. M. E. Sharp, Mirror Painting in the Italian Style. A Practical Manual of Instruction for Amateurs. London, H. U. Gill.

Beaumont, E. de. Fleur des belles épées. Notices. (13 p. et 10 photogravures hors texte.) f°. Paris.

Berlepsch, H. E. v. Kunstgewerbliches aus München. (Kunstgewerbebl., II, 1.)

Blümner. Der altgriechische Möbelstil. (Kunst u. Gewerbe, October.)

Boeheim, W. Ueber einige Jagdwaffen u. Jagdgeräthe. (Jahrb. der kunsthist. Samml. des A. Kaiserhauses, IV.)

Bozérian, J. La Convention internationale du 20 mars 1883 pour la protection de la propriété industrielle. 8°, 48 p. Paris, imp. Parisot.

Buchhändler, Wiener. (Oesterr. Buchhändler-Correspondenz, 47.)

Bucher, B. Ueber bürgerliche Kunst. Auszug aus einem Vortrag. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums, 15.)

— „Mit Gunst!" Aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks. 8°, VIII, 463 S. (Grenzboten-Sammlung, II. Reihe, Bd. 10.) Leipzig, Grunow. M. 6. —.

Burty, Phil. Les papiers du Japon. (Le Livre, VI, 12.)

Bülow. Das Kelchtuch von Schöningen. (Balt. Studien, 4.)

Casteele, D. van de. Grès cérames de Namur. (Bull. des comm. roy. d'art et d'archéol., 3—4. Bruxelles.)

Creeny, W. F. A book of facsimiles of monumental brasses on the Continent of Europe. Norwich. 50 sh. —.

Church, A. H. English Porcelain. A Handbook to the China mode in England during the Eighteenth Century, as illustrated by Specimens chiefly in the National Collections. With numerous woodcuts. Post-8⁰, 96 S. (South Kensington Handbooks.) London, Chapman. 3 sh.

Denk's Kreuzstich-Monogramme. 12 Hfte. qu.-8⁰ (à 4 Taf.) Wien, Schroll & Co. M. 5. —.

Deschamps, L. Rapport sur la situation de l'industrie en France, présenté à la sous-commission d'enquête parlementaire. 8⁰, 17 p. Rouen, imp. Cagniard.

Dillmont, Th. de. Album de broderies au point de croix. gr. 4⁰, 32 Taf. mit 19 S. Text. Dornach, Selbstverlag. M. 1. 20.

Distel, Th. Eine kostbare Arbeit des Goldschmiedes Hans Dirr zu Dresden. (Neues Arch. f. sächs. Gesch. u. Alterthumskunde, 6. Bd.)

Documenti (Tre) sull' arte dei Tintori (1569, 1675, 1686), con Cenno storico; pubbl. da A. Leandro e N. Rubelli. 8⁰. Venezia, tip. Ferrari.

Drach, C. A. v. Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei. VII. Die Fayence- u. Porzellanfabrik zu Kelsterbach a. M. (Kunstgewerbebl., II, 2.)

Durand, G. Croix provenant du Paraclet conservée à la cathédrale d'Amiens. (Gaz. archéologique, 9—10.)

Emails, farbige, für Steingut im Muffelfeuer. (Sprech-Saal, 47. 48.)

Envoi d'estampes fait par Beauvarlet à Hennin (1769). (Rev. de l'art français, 9.)

Essenwein, A. Zwei Werke des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lenker im german. Museum. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, I, 24.).

— Arme für Aushängeschilde des 17. Jahrhund. Mit Abbild. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, I, 24.)

— Rheinischer Stollenschrank. Mit Abbildung. (Anz. des german. Nationalmuseums, I, 24.)

Fairholt, F. W. Costume in England: a History of Dress to the and of the 18th century. 3rd ed. enlarged and thoroughly revised by Hon. H. A. Dillon. Illustrat. with above 700 Engravings. Vol. I. History. Vol. II. Glossary. (Bohn's Artist's Library.) London, Bell & Son. Jeder Band 5 sh. —.

O'Fallon, J. M. Glass carving as an art. (Art Journal, Oct.—Dec.)

Fourdinois, H. Die heutige Lage der französischen Möbelindustrie. (Illustr. Schreiner-Ztg., III, 8.)

Friedrich, C. Ueber die Arbeitsformen in der Glasindustrie. (Sprech-Saal, 49 ff.)

Fumel, A. L'Arte del Traforo: pubblicazione artistica; ricca collezione di disegni originali per traforo ed intarsio. 4⁰, 16 p. Milano, tip. Zanaboni e Gabussi.

Garnier, E. Les collections Spitzer: les émaux incrustés. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

— Les Gentilhommes verniers. (Revue des arts décor., 3. 4.)

Gatt. Technische Ausdrücke der Töpferei und Weberei in Gaza. (Zeitschr. d. deut. Palästina-Vereins, VIII, 3.)

Zur Geschichte der Uhren. (Europa, 48.)

Geymet. Traité pratique des émaux photographiques, secrets, tours de mains, formules à l'usage du photographe émailleur sur plaques et sur porcelaine. 3e édit. 18⁰, XII, 165 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 5. —.

Ginoux, Ch. Orfèvrerie, serrurerie et fonderie d'art à Toulon aux XVIIe et XVIIIe siècles, mémoire lu à la Sarbonne, le 8 août 1885. 8⁰, 16 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Goetz, W. Die Kunst des Hauses im Norden während des XVI. Jahrhunderts. (Schweizer. Gewerbebl., X, 19.)

Gorbunoff, M. Ueber russische Spitzenindustrie. (Deutsche Warte, V, 10.)

Graul, R. Ueber amerikanische Papiertapeten Mit Abbild. u. 2 Taf. (Kunstgewerbebl., 2.)

Gurlitt, C. Goldschmiede des XVI. Jahrhunderts am sächsischen Hofe. (Kunstgewerbebl., II, 1.)

Hampel, J. Der Goldfund von Nagy St. Miklós, sogen. „Schatz d. Attila". Beitrag zur Kunstgeschichte d. Völkerwanderungsepoche. Lex.-8⁰, 190 S. Budapest, Kilian. M. 6. —.

Hoffmann, K. B. Ueber die Schmelzfarben von Tel el Jehudije. (Zeitschr. f. ägypt. Sprache, XXIII, 2.)

Hottenroth, F. Le Costume, les Arms, Ustensiles, Outils des peuples anciens et modernes, dessinés et décrits. T. Ier (96 p. avec 78 fig. et 120 pl. hors texte et titre en couleur). 4⁰. Paris, Guérmet.

Hubert-Valleroux, P. Les Corporations d'arts et métiers et les Syndicats professionnels en France et à l'étranger. 8⁰, XXI, 423 p. Paris, Guillaumin et Cie. fr. 7. 50.

Hummel, J. J. The Dyeing of Textile Fabrics. With 97 Diagrams. (Manual of Technology.) London, Cassell & Co.

Industria (L') della seta: riassunto dei dati scientifici e tecnici relativi alla produzione della seta. 2a ediz. migliorata ed aumentata. 16⁰, 207 p. Milano, U. Hoepli. L. 2. —.

Innung, die obligatorische. (Die Grenzboten, 49.)

Kisa, A. Schlesische Spitzen. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 242.)

Klinghard. Der deutsche Congress für Handfertigkeitsunterricht in Görlitz. (Pädagogisches Archiv, 9.)

Kunstglasfabrication in den Vereinigten Staaten. (Kunstgewerbeblatt, II, 3.)

Kunsttöpfer, ein alter (Aug. Hirsvogel). (Wiener Ztg., 284 ff.)

Lessing, J. Italienische Rahmen. (Kunstgew.-blatt, II, I.)

L'huillier, T. La Tapisserie dans la Brie et le gâtinais. 8⁰, 31 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Museum, das k. k., für Kunst und Industrie in Wien und die österreichische keramische Industrie. (Sprech-Saal, 50.)

Parton, J. Captains of Industry; or Men of Business, who did something besides making Money. With Portraits. 16mo. Boston. (London, Sampson Low & Co.) 6 sh.

Porzellan, das, unter dem Mikroskop. (Sprech-Saal, 46.)

Rioux de Maillou. L'Art de la Passementerie. IV. Antiquité classique. (Rev. des arts décoratifs, 4.)

Rosenberg, M. Eine vergessene Goldschmiedestadt. (Kunstgewerbeblatt, II, 3 ff.)

Sigerus, E. Romänische Kretinzen. (Allgem. Kunst-Chronik, IX, 47.)

Schulze, Fr. O. Studien über Schmiedearbeiten. (Kunst u. Gewerbe, 11.)

Schumann, R. Das Zimmer der Gegenwart. Eine Sammlung neuer, meist einfach ausgeführter Möbel stilvoller Zimmereinrichtgn. (In 5 Lfgn.) I. Lfg. 10 Taf. in Lichtdr. f⁰. Leipzig, Hessling. M. 8. 50.

Stoffe, Intarsii ed altri Ornamenti piani: album di 115 tavole, di cui 50 colorate; compimento della „Mobiglia artistica“ ecc. 4°. Milano, U. Hoepli. L. 50. —.

Strauss, A. Bulgarische Industrie. (Oesterreich. Monatsschrift f. d. Orient, 9. 10.)

Thédenat, H. et A. Héron de Villefosse. Les trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule. (Gazette archéol., 9—10.)

Urväter Hausrath in Spruch und Lehre. Von dem Herausg. der „Deutschen Inschriften an Haus u. Geräth“. 12°, VII, 231 S. Berlin, Hertz. M. 3. —.

Van Vinkeroy, F. Costumes militaires belges du XIe au XVIIIe siècle. (190 p.) Ouvrage illustré d'un grand nombre de gravures sur bois. 8°. Braine-le-Comte, Zech et Cornet. fr. 2. 50.

Vivell, C. Die Mitra. (Der Kirchenschmuck, Graz, 11.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Auber. Des monuments antérieurs au XIe siècle dans l'Ouest de la France. (Mém. de la Soc. des Ant. de l'Ouest, II, 7.)

Bibliothèque et archives de l'abbaye autrichienne d'Admont.

Boissier. L'administration des musées et des fouilles en Italie. (Journ. des Savants, sept.)

Detzel, H. Eine Kunstreise durch das Frankenland. gr. 8°, III, 133 S. Würzburg, Woerl. M. 1. 70.

Ebers, G. Cicerone durch das alte und neue Aegypten. Ein Lese- u. Handbuch f. Freunde d. Nil'andes. 2 Bde. gr. 8°, XVI, 276 u. X. 355 S. mit eingedr. Holzschn. u. 2 chromolith. Karten. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. M. 12. —.

Falke, J. v. Ausstellungsstudien in Nürnberg und Antwerpen. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 212.)

Gärtig, W. Handfertigkeits-Ausstellungen. (Nordwest, 47.)

Ilg, A. Kunsttopographisches aus Süd-Tyrol. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., XI, 4 ff.)

Scherzer, K. v. Weltmessen. (Deutsche Revue, X, 12.)

Villars, P. L'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande. 4°, 684 p. avec 600 gravur. et 4 cart. Paris, Quantin. fr. 30. —.

Wastler, Jos. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Mittheil. des histor. Vereins f. Steiermark, 33.)

Amiens.

— Catalogue de la 27e exposition de la Société des Amis des arts du departement de la Somme pour 1885. 12°, 130 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel.

— **Leroi, P.** Le Musée d'Amiens. (Courrier de l'Art, 47.)

Amsterdam.

— **Weissman, A. W.** Het Rijks-Museum te Amsterdam. Geschiedenis inen uitwendige versiering, bouwstijl. Met afbeelding van het gebouw. (82 bl. met 1 photolithogr. uitsl. plant.) 8°. Arnhem, P. Gouda-Quint. fr. —. 90.

Antwerpen.

— Die Antwerpener Weltausstellung 1885. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 90. 91.)

Antwerpen.

— Die Architektur auf der diesjährigen internationalen Kunstausstellung in A. (Deutsche Bau-Ztg., 98).

— Les arts decoratifs à l'exposition. (La Chronique des B.-Arts, 8.)

— **Bamps.** L'exposition universelle d'Anvers. (Revue internationale, VIII, 1.)

— **Boito, C.** I frutti della esposizione di Anversa. (Nuova Antologia, LIII, 21.)

— **Corneli, R.** Anvers et l'Exposition universelle de 1885. Ie Livr. avec nombreuses gravures sur bois. f°. Bruxelles, Edm. Scheler. fr. 2. 50.

— — Antwerpen und die Weltausstellung 1885. Deutsche Ausg. von Ad. Liederwald und Conr. Gramms. (In ca. 20 Lfgn.) 1. Lfg. f°. (20 S. mit eingedr. Holzschn. u. Autotypien). Leipzig, Pfau. à M. 2. —.

— **Dehny, J.** Exposition universelle d'Anvers 1885. Guida à travers l'Exposition. 12°, 52 p. Huy, imp. L. Degrace. fr. —. 30.

— Exposition universelle d'Anvers. (Journal des B.-Arts, 20.)

— **Gonse, L.** Lettre d'Anvers à propos de l'exposition internationale. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

— **Köhler.** Kunst und Kunstgewerbe auf der Ausstellung zu Antwerpen. Vortrag, geh. im Architekten- u. Ingenieur-Verein zu Hannover. (Deutsche Bau-Ztg., 95.)

— Die deutsche Kunst auf der Weltausstellung zu A. (Kunst-Chronik, XXI, 3.)

Lemonnier, C. Les beaux-arts à l'exposition. (Gaz. des B.-Arts, Novemb.)

Mohr, W. Antwerpen. Die allgemeine Ausstellung in Briefen an die Kölnische Zeitung. gr. 8°, 157 S. Köln, A. Ahn. M. 2. 50.

— **Nolig.** Guide d'Anvers, son exposition universelle, ses curiosités, ses musées, ses monuments, ses plaisirs, ses fêtes. Renseignements pratiques. 2e édit. avec cartes, plans, vues et portraits. 12°, 214 p. Verviers, Ernest Gilon. fr. —. 60.

— **Oostendorp.** Exposition universelle d'Anvers. la république du Paraguay (Amérique du sud), notice sur ce pays et ses ressources avec le catalogue officiel et détaillé des produits qu'il expose. Publication faite sous les auspices de M. Henri Oostendorp, consul général et commissaire du Paraguay, à Anvers. 12°, 67—17 p. Braine-le-Comte, imp. Zech et Cornet.

— Sèvres-Manufactur, die, auf der Antwerpener Ausstellung. (Sprech-Saal, 50.)

— **Waller.** Les beaux-arts à l'exposition d'Anvers. (Artiste, sept.)

Basel.

— Geschichte der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. (Allg. Schweizer-Ztg., 160—163.)

Bergamo.

— Catalogo della Esposizione dell' Accademia „Carrara“ di belle arti in Bergamo l'anno 1885. 8°, 15 p. Bergamo, Bolis.

Berlin.

— Die Ausstellung gefärbter und getönter Bildwerke in Berlin. (Centralblatt der Bauverwaltung, 47.)

— **Ebe, G.** Die Ausstellung polychromer Bildwerke in der Nationalgalerie. (Deutsche Bau-Ztg., 95 ff.)

— Die Berliner Erwerbungen aus der Blenheim-Galerie. (Zeitschr. f. Museologie, 17.)

— **Lehfeldt, P.** Gemäldegalerie des k. Museums. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 48.)

— **Oettingen, W. v.** Neue Erwerbungen der k. Museen zu B. (Deutsche Litteratur-Ztg., 48.)

Berlin.

— **Rosenberg,** A. Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der Berliner Nationalgalerie. (Kunst-Chronik, XXI, 9.)

— Die 21. Sonderausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Kunst-Chronik, XXI, 3.)

— **Tschudi, H. v.** Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der National-Galerie. (Der Kunstfreund, I, 24.)

Birmingham.

— The Italian sculpture collection of the Birmingham new Museum. (Art Journal, Dec.)

Bordeaux.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Bordeaux. 12⁰, 71 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. fr. —. 50.

Budapest.

— Das ungarische Landeskunstgewerbemuseum zu B. (Kunstgewerbebl., II, 3.)

— **Hofmann,** Th. Die Budapester allgemeine Landes-Ausstellung 1885. (Deut. Bau-Ztg., 81.)

— Die ungarische Landes-Ausstellung in Budapest. Allgemeines. Töpferei. Glasfabrikation. (Sprech-Saal, 46—48.)

Cambrai.

— **Leroi,** P. et **Valabrègne,** A. Le musée de Cambrai. (Courrier de l'Art, 41 ff.)

Düsseldorf.

— **Lessing,** J. Die Levantinische Ausstellung in Düsseldorf. (Kunstgewerbeblatt, II, 2.)

Florenz.

— **Scott,** L. A museum of pictorial tapestry. (Art Journal, October.)

Glasgow.

— **Gray.** The Scottish Society of painters in Water Colours at Glasgow. (Academy, 704.)

Halle.

— Die Ausstellung des Halle'schen Malertages. (Correspondenzbl. z. Deut. Maler-Journ., 49.)

— Officielle Liste der auf der Halle'schen Malertagsausstellung Prämiirten. (Correspondenzbl. z. Deut. Maler-Journal, 50.)

Herrenhausen.

— Die Porträtgalerie in H. (Kunst-Chronik, XXI, 6.)

Karlsruhe.

— **Lübke,** W. Aus der Alterthumssammlung in K. (Allg. Ztg., B. 327.)

Klagenfurt.

— Die cultur- und kunsthistorische Abtheilung der kärntnerischen Landes-Ausstellung 1885. (Carinthia, 9. 10.)

— **Schnerich,** A. Kirchliche Kunst auf d. Kärntner Landes-Ausstellung in Klagenfurt. (Der Kirchenschmuck, Graz. 11—12.)

Köln.

— **Willans,** J. B. La situation du musée de Cologne. (L'Art, 512.)

London.

— Erwerbungen des Britischen Museums im Jahre 1884. Auszug aus C. F. Newton's Bericht an das Parlament. (Archäol. Ztg., XLIII, 3.)

— Aus der englischen Nationalgalerie. (Allg. Ztg., B. 306.)

— **Monkhouse.** The Royal Society of Painters in Water-Colours. (Academy, 709.)

— The Society of Painters in Water-Colours. (Athenæum, 3032.)

Lüneburg.

— **Woerl's** Führer durch Lüneburg und Umgebung. Mit Stadtplan, Karte von Hannover und Eisenbahnkarte. 2. Aufl. gr. 16⁰. 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Mons.

— Catalogue officiel de l'Exposition d'objets d'art et de curiosités anciens et modernes au profit des pauvres et des ouvriers sans travail, organisée sous les auspices du bureau de bienfaisance et des sociétés charitables de la ville de Mons en 1885. 12⁰, 127 p. Mons, H. Manceaux. fr. 1. 25.

München.

— Ueber die Ergänzung und Erweiterung der Antikensammlungen Münchens. (Allgem. Ztg., B. 357 ff.)

— **Pecht,** Fr. Münchener Kunst. (Allg. Ztg., B. 298.)

Nürnberg.

— Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nürnberg. (Blätter für Kunstgewerbe, XIV, 11. — Der Kunstfreund, 22. — Wartburg, S. 9.)

Orvieto.

— **Piccolomini,** A., conte Tommaso. Guida storico artistica della città di Orvieto. Siena, tip. San Bernardino. 8⁰, 376 p.

Paris.

— Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Mazarine; par Auguste Molinier. T. I. 8⁰, XXVII, 534 p. Paris, Plon, Nourrit & Cie.

— **Dargenty,** G. Exposition d'une collection particulière. Galerie Georges Petit. (Courrier de l'Art, 49.)

— **Courajod,** L. Les débris du Musée des monuments français à l'école des B.-Arts. (Chron. des B.-Arts 1885, 37 ff.)

— **Lavoix,** H. La collection Albert Goupil. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

— **Plantet,** E. La Collection de statues du marquis de Marigny, directeur et ordonneur général des bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures du roi (1725—1781). 8⁰, III, 183 p. et 28 héliogr. Paris, Quantin. fr. 15. —.

Ravenna.

— **Diehl,** C. Ravenne, études d'archéologie byzantine. 4⁰, 84 p. avec grav. Paris, Rouam.

Reichenberg.

— Schmuck-Ausstellung im Nordböhmischen Gewerbe-Museum. Nebst Katalog. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Mus., 12.)

Reutlingen.

— **Woerl's** Führer durch Reutlingen und Umgebung. Mit Stadtplan, Karte von Württemberg u. Eisenbahnkarte. 2. Aufl. gr. 16⁰, 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Salzburg.

— Die Ausstellung im neuen Künstlerhause zu S. (Kunst-Chronik, XXI, 2.)

Steyr.

— **Lind,** K. Erinnerung an die culturhistorische Ausstellung in Steyr. Mit 4 Text-Illustr. und einer Tafel. (Berichte u. Mitth. d. Alterthver. zu Wien, XXIII, 2.)

Tübingen.

— **Woerl's** Führer durch Tübingen und Umgebung. Mit Stadtplan, Karte von Württemberg u. Eisenbahnkarte. 2. Aufl. gr. 16⁰, 16 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Turin.

— **Bernardo,** R. Fonditore in bronzo. Relazione. (Esposizione nazionale di Torino del 1884.) Roma, tipogr. Editr. Romana. 8⁰, 6 p.

— **Bianchi,** E. Delegato per la Selleria. Relazione. (Esposizione nazionale di Torino del 1884.) Roma, tipogr. Editr. Romana. 8⁰, 10 p.

Turin.

— **Cervelli,** L. Doratore in legno. Relazione, premiata dal Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio. (Esposizione nazionale di Torino del' 1884.) Roma, tip. Editr. Romana. 8°, 20 p.

— **Grassi,** A. Pittore decoratore. (Esposizione nazionale di Torino del 1884.) Relazione. 8°, 9 p. Roma, tip. Romana.

— **Ferranti,** G. Stuccatore. (Espositione nazionale de Torino del 1884.) Relazione. 8°, 16 p. Roma, tip. Romana.

— Una Visita alla Esposizione nazionale di Torino: relazione della Commissione scelta dalla Società Tipografica Comense per detta visita. 4°, 15 p. Cremona, tip. Faraboli.

Vannes.

— **Lerol,** P. Le musée de Vannes. (Courrier de l'Art, 41 ff.)

Verona.

— **Canella,** C. Verona e l'artista: discorso per la inaugurazione della Esposizione artistica 1884. 32°, 18 p. Verona, tip. Civelli.

Versailles.

— Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels de la 32e exposition versaillaise, exposés dans les salles du musée de Versailles, 1885. 12°, 80 p. Versailles, imp. Cerf et fils. fr. —. 50.

Wien.

— **Falke,** J. v. Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener Abendpost, 286 ff.)

— Wiener Kunstauctionen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXI, 1.)

— **Lützow,** C. v. Aus den Wiener Museen. (Allg. Ztg., B. 334.)

— **Maria,** H. Bemerkungen über Kunst u. Leben anlässlich der Wereschagin-Ausstellung. (Deut. Worte, V, 11.)

Wien.

— Le musée autrichien d'art et d'industrie. (Rev. des arts décor., oct.)

— Museum, das k. k. Oesterreichische, für Kunst und Industrie u. die k. k. Kunstgewerbeschule in Wien. (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, red. von F. R. v. Haymerle, IV, 4.)

— **Ringer,** P. Die permanente Ausstellung des Kunstgewerbevereins im Oesterreich. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 47.)

— — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, IX, 50.)

— Wereschagin im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 43 ff.)

Worms.

— **Weckerling,** A. Die römische Abtheilung des Paulus-Museums. (Schulprogramm d. Gymnas. u. d. Realschule in Worms, Ostern 1885.)

Ypern.

— **Valabrègue,** A. Le musée d'Ypres. (Courrier de l'Art, 44.)

Zürich u. Winterthur.

— Jury-Bericht über die von der Central-Commission der Gewerbe-Museen Zürich u. Winterthur ausgeschriebene Concurrenz. (Schweizer. Gewerbebl., 23.)

Zürich.

— Das Antiquarium im Helmhaus in Zürich. (Allg. Schweizer-Ztg., 168.)

— Die Züricher Bibliotheken. (Neue Züricher Ztg., 190.)

— Concentration der städtischen Sammlungen Zürichs. (N. Züricher Ztg., 196.)

— Die Sammlungen der Antiquarischen Gesellschaft im Helmhaus zu Zürich. (N. Züricher Ztg., 184. 186.)

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Dec. 1885 bis 15. März 1886.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Albert, F. Bunte Blumen u. Vögel. F⁰. (28 Chromolith.) Berlin, Claesen & Co. M. 45. —.

Andersson, J. O. Der Unterricht in Metallarbeit an der Kungsholmer Volksschule in Stockholm (in schwedischer Sprache). (Meddelanden, från Svenska Slöjdföreningen, 1885.)

Atti della scuola superiore d'arte applicata all' industria annessa al Museo artistico municipale di Milano. Anno III, 1885. Milano. 8⁰, 23 p.

Baumeister. Archäologie u. Anschauung. (Allg. Ztg., B. 1.)

Blanc, C. Grammaire des arts du dessin: la Peinture, 8⁰, 272 p., avec grav. Paris, Laurens. fr. 4. —.

Blümner. Archäologie und Anschauung. (Grenzboten, 4.)

Brunn, H. v. Archäologie und Anschauung. Rede an die Studirenden beim Antritte des Rectorates d. Ludwig-Maximilians-Universität, geh. am 21. Nov. 1885. gr. 4⁰, 22 S. München, Th. Ackermann.

Cassagne, A. Guide pratique pour les différents genres de dessin. (188 p. avec 147 figures dont 88 fac-similés ou dessins types.) 8⁰. Paris Fouraut.

— Traité d'aquarelle renfermant un grand nombre de types dessins, sépias et aquarelles, paysages, fleurs et fruits, figures. 2e édition considérablement augmentée. (XVI, 379 p. avec 170 fig., dont plusieurs hors texte et en fac-similé d'aquarelle.) 8⁰. Paris, Fouraut.

Cuyer, E. Anatomie artistique du corps humain. Planches par la docteur Fau. (VII, 208 p. et 17 planches.) 8⁰. Paris, Baillière et fils.

Einfluss, über den, der Verehrung heiliger Bilder auf Kunst und Gesittung. (Histor.-politische Blätter, 97. Bd., 2. Hft.)

Enquête anglaise sur les Écoles industr. en Allemagne et en Autriche. (Rev. des arts déc., VI, 6.)

Forchhammer, P. W. Kunstbestrebungen. Rückgang der höheren Geistesbildung. Rede, zur Feier des Winckelmannsfestes in der Aula der Christian-Albrechts-Universität geh. gr. 8⁰, 17 S. Kiel, Universitäts-Buchh. M. 1. —.

Freitag, Cl. Die Kunst der Oel-, Aquarell-, Holz-, Stein-, Porzellan- und Stoffmalerei etc., der Glasmalerei, des Photographierens etc. od. Der Dilettant auf allen Gebieten. Ein ausführl. Handbuch f. Dilettanten zur Ausführung der genannten Arbeiten nach eigenen prakt. Erfahrungen. Mit 44 Abbildg. 8⁰, VIII, 223 S. Wien, Hartleben. M. 2. —.

Garnelo, J. El hombre ante la estetica, ó tratato de antropologia artistica. Tomo I. 4⁰, XII, 308 p. Madrid, impr. de A. Ruiz de Castroviejo.

Gigas, E. Arabische Ornamentik, vornehmlich in Spanien. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 6.)

Handfertigkeits-Unterricht. (Wieck's deutsche Gewerbe-Ztg., 1886, 5.)

Hartmann. Die Stellung der Baukunst in der modernen Aesthetik. (Westermann's Monatshefte, März.)

Haushofer, M. Das Wesen der Mode. (Zeitschr. d. Kunstgew.-V. München, 1886, 1 u. 2.)

Höppner, J. Blumen am Wege. 12 Aquarellen. gr. 4⁰, VIII, 96 S. m. Umrahmungen. Frankfurt a.O., Waldmann. M. 25. —.

Hofmann, R. Blätter und Blumen f. Flächen-Decoration. Eine Vorlagensammlg. f. Zeichen-, Webe- und gewerbliche Fortbildungsschulen, Fabrikanten und Musterzeichner. 30 Taf. in Schwarz- und Farbendr. f⁰, 2 Bl. Text. Leipzig, E. Twietmeyer. M. 36. —.

Hübler, E. Anleitung zur Malerei auf Holz, Terracotta und Stein, sowie zur Aetzung auf Stein und Metall. Erweit. Abdrücke aus den Musterbüchern „Hausschatz" und „Vorlagen für Aetzarbeit und Holzmalerei". 2. Aufl., 8⁰, 30 S. Leipzig 1885, Zehl. M. 0. 60.

Jamart, E. Ville de Nivelles. Notice sur l'Académie de dessin et l'école industrielle réunies, précédée d'un aperçu sur le passé artistique de Nivelles. 8⁰, 116 p. et 5 gravures phototypiques par Aubry. Nivelles, imp. Ve. Emm. Despret-Ferdinand. fr. 3. —.

Kumsch, E. Ornamente d. 18. Jahrh. (Barock, Rococo, Louis XVI.) Originale in der Königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. (In 6—8 Lfg.) 1. Lfg. f⁰, 10 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Leipzig, Kessling. M. 8. —.

Kunstgeschmack, der heutige. (Wieck's deutsche Gewerbe-Ztg., 1886, 5, nach der „Pionnier-Corresp.")

Lebensfrage, eine kunstgewerbliche. (Die Wartburg, 1—2.)

Lehmann, A. Die Bedeutung der philosoph. Aesthetik für die Kunstindustrie. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 2.)

Lüders, A. Anleitung zur Aquarell-, Gouache- und Chromo-Malerei. Fingerzeige f. Anfänger. 8°, 32 S. Leipzig 1885, Zehl. M. 0. 60.

— Anleitung zur Porzellanmalerei. Zum Selbstunterricht für Anfänger u. Mindergeübte. 8°, 37 S. Leipzig 1885, Zehl.

Marchesi, S. Principi fondamentali di prospettiva lineare esposti con nuovo methodo che ha per iscopo di condurre l'artista sul vero. 8°, 30 p. Parma, Battei.

Mélida. La arqueologia. (Rev. de España, 426.)

Moser, F. Ornamentale Naturstudien. (Kunstgewerbebl., 5.)

Mosler. Lessing und die Farbe in der bildenden Kunst. (Grenzboten, 52.)

Nothnagel, A. Die Aufgabe der Fachschule der Malerinnung. (Corresp.-Bl. z. D. Mal.-J., 10.)

Nyrop, C. Die Renaissance als Stil der Gegenwart in Deutschland. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 1.)

Organisation, die, zur Förderung des Gewerbewesens in Baden (gewerblicher Unterrichtsanstalten). (Badische Gewerbe-Ztg., 1886, 1. u. 2.)

Pavan, A. La musa dell' arte; discorso letto nella solenne distribuzione dei premii agli alunni del R. Istituto di belle arti in Venezia il 27 luglio 1884. Venezia, tip. Visentini.

Poltrock. Die technischen Hochschulen und die Aesthetik. (Deutsche Bau-Ztg., 17.)

Rosenberg. Stil und Mode. (Grenzboten, 2.)

Schlieder, S. L. Die Majolika-Malerei. Anleitung für den Selbst-Unterricht. Lex. 8°, 31 S. m. 6 Taf. Berlin, Belte. M. 3. —.

Séailles, G. Essai sur le génie dans l'art. (Véron, Courrier de l'Art, 3.)

Slagl, J. Schattenconstructionen an Umdrehungskörpern mit Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse im Architektur- und im kunstgewerbl. Fachzeichnen. Mit einer Figurentafel. 8°, 28 S. Wien, 1886, A. Hölder. M. 0. 60.

Staat, der, und der gewerbl. Unterricht. (Die Kammer, 4.)

Standage, H. C. The Artist's Manual of Pigments; showing their composition, conditions of permanency, nonpermanency and adulterations, effects in combination with each other and with vehicles, and the most reliable tests of purity; together with the Science and Art Departments Examination Questions on painting, 12 mo, 126 S. London, Lockwood. 2 sh 6 d.

Sulzberger, M. Le projet d'une université des beaux-arts à Bruxelles. (Revue de Belgique, 1885, Bruxelles.)

Weissenborn. Zur Optik des Eukleides. (Philologus XLV, 1.)

Wereschagin. Von dem Fortschritte in der Kunst. (Deutsche Revue, Febr.)

Wunderlich, T. Geschichte der Methodik des Freihandzeichenunterrichts an den allgemein wissenschaftlichen Lehranstalten. Leitfaden der historischen Entwickelung des allgemeinen Freihandzeichenunterrichts in Bezug auf Wesen, Wert, Zweck und methodische Behandlung des Zeichnens. Gr. 8°, VIII, 182 S. Bernburg, Bacmeister. M. 2. 40.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Ausgrabungen, die neuen, zu Athen und die Schwerter zu Mykene. (Allg. Ztg., B. 73.)

Ayzac, F. De la zoologie composite, c'est-à-dire imaginaire et complexe, dans les oeuvres de l'art chrétien avant le XIVe siècle. (Revue de l'art chrét. N. Sér. IV, 1.)

Bachelin, H. Art et artistes neufchâtelois. Georges Grisel, 1811—1877. (Musée neufchâtelois. XXIII, 1.)

Barbier de Montault, H. Le Saint clou à la cathédrale de Toul. 8°, 31 p. et pl. chromolith. Nancy, Crepin-Ceblond. (Extrait des Mémoires de la Société d'archéol. Lorraine, p. 1885.)

— Le surhuméral moderne. (Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Baye, J. de. Une sépulture de femme à l'époque gauloise dans la Marne. 8°, 8 p. Paris, Lesoux. (Extr. de la Revue archéol.)

Beck, J. Die Inschriften in der evangelischen „Paramentik". Christl. Kunstblatt, 1886, 1.)

Bibliotheca philologica oder geordnete Uebersicht aller auf dem Gebiete der klass. Alterthumswissenschaft wie der älteren und neueren Sprachwissenschaft in Deutschland und dem Ausland neu erschienenen Bücher. Hrsg. von Aug. Blau., 38. Jahrg., 1. Hft., Jan.—Juni 1885. Gr. 8°, 87 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. M. 1. 60.

Borsari. Osservazioni topografiche sulla regione IX. Circus Flaminius. (Bullet. della Commiss. archeol. comunale di Roma, XIII, 3.)

Bresson, A. Bolivia, sept années d'explorations, de voyages et de séjours dans l'Amérique australe. Ouvrage illustré de 107 pl. et vign., 1 grande vue panoramique du Canal de Panama en chromolith., 7 cartes explicatives. 4°, XX, 639 p. Paris, Challamel aîné. fr. 20. —.

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. (3e série.) T. 4, 8°, LXXI, 372 p. Saint-Brieuc, imp. Prud'homme. fr. 10. —.

Bulletin de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et lettres du département de l'Ardèche. T. 2, 8°, 81 p. Privas, imp. du Patriote.

Burnouf. Tirynthe et les fouilles en pays classique. (Rev. des deux mondes, 1. März.)

Buti. Di alcuni sotterranei scoperti negli orti sallustiani. (Bullet. della commiss. archeol. comun. di Roma, XIII, 3.)

Cavallier, C. Esquisse de l'Etude sur l'art chrétien de M. E. Cartier. 8°, 46 p. Montpellier, imp. Grollier et fils.

Catalogue analytique des manuscrits de la bibliothèque d'Abbeville, précédé d'une notice historique par Alcius Ledieu. 8°, LXXXIII, 115 p. et planches. Abbeville, imp. Caudron.

Chantre, E. Les Dolmens de Caucase. 8°, 13 p. avec fig. Paris, Reinwald. (Extr. de la Rev.: Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme, 1885, 12.)

Claretta. Relazioni d'insigni artisti e virtuosi in Roma col duca Carlo Emanuele di Savoia. (Archivio della R. Società Romana di storia patria, VIII, 3. 4.)

Clerc. Fouilles à l'Heraion de Samos. (Bullet. de corresp. hellenıq., IX, 6.)

Clermont-Ganneau, C. Les Fraudes archéologiques en Palestine; suive de: Quelques monuments phéniciens apocryphes avec 20 gravures et fac-similés. 8°, 357 p. Paris, Leroux. (Bibliothèque orientale elzévirienne, 40.)

Congrès archéologique de France. 51e session. 8°, XLVII, 578 p. avec fig. et dessins. Paris Champion.

Conrady. Vom römischen Grenzwall bei Walldürn. (Correspondenzbl. der Westdeutschen Zeitschr. V, 2.)

Courajod, L. Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Cremone aux XVe et XVIe siècles. 8⁰, 74 p. et pl. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mem. de la Soc. nat. des antiqu. de France, t. 45.)

— L'influence du Musée des monuments français sur le développement de l'art et des études historiques pendant la première moitié du XIXe siècle. (Revue historique, XXX, 1.)

Cousin et Durrbach. Bas-relief de Lemnos avec inscriptions. (Bull. de corresp. hellénіq., X, 1.)

Cuno, H. Hildesheims Künstler und Kunsthandwerker im Mittelalter und in der Renaissance-Periode. gr. 8⁰, 20 S. mit Abbildungen. Hildesheim, Lax. M. 1. 20.

D'Ayzac, F. De la zoologie composite, c'est-à-dire imaginaire et complexe dans les oeuvres de l'art chrétien, avant le XIVe siècle. (Revue chrét, N. Sér., IV. 1.)

Delitzsch. Assyriologische Notizen zum Alten Testament. (Zeitschrift für Keilinschriftenforschung, II, 4.)

Descrizione e disegno dell' urna di San Siro. 24⁰, p. 8. Pavia, tip. vesc. fratelli Fusi.

Dieulafoy. Fouiles de Suse (campagne 1884-1885.) 8⁰, 22 p. et 3 pl. Paris, Lerouse. (Extr. de la Revue archéol.)

Doerpfeld. Der alte Athenetempel auf der Akropolis in Athen. (Mittheil. des deutsch. archäol. Instit. in Athen, X, 3.)

— — Das choragische Denkmal d. Nikias. (Mittheil. des deutschen archäolog. Instituts in Athen, X, 3.)

Du-Chatellier, P. Exploration du dolmen de Kervéret en Plomeur [Finistère] 8⁰, 4 p. et 2 pl. Morlaix, lith. Chevalier. (Extr. du Bullet. de la Soc. d'études scientifiques du Finistère.)

Duchesne, L. Le Liber pontificalis. Fasc. 2. 4⁰, p. CXIII à CLXXXIV et p. 129 à 296. Paris, Thorin. fr. 23. —.

Dumore, V. Les Catacombes de Rome. 18⁰, 48 p. Paris, Palmé. fr. —. 20.

Emerson. Two modern antiques. (Americ. Journ. of archeology, II, 4.)

Encyclopédie, la grande; inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres, accompagné de nombreuses illustrations et cartes hors texte. Livr. 1 à 6. 4⁰, IX p. et p. 1—228. Paris, A. Lévy et Cie. à livr. fr. 1. —.

Fabretti, A. Necropoli della Cascinetta nella provincia di Novara. 8⁰, 6 p. Torino, stamp. Reale, ditta G. B. Paravia e C. di S. Vigliardi.

Fabricius. Der Tempel des Apollon Chresterios bei Aigai. (Mittheil. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, X. 3.)

Figuier. L'Année scientifique et industrielle, ou Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts etc. 29e année [1885]. 8⁰, 580 p. et gravure. Paris, Hachette & C.

Fischer, C. W. Th. Die christliche Muse. (Allg. Ztg., B. 34.)

Förster, B. Olympia. Ein Blick auf den allgemeinen kunst- und culturhistor. Werth der Grabgn. am Alpheios. Mit 4 (eingetr.) Abbildgn. Lex. 8⁰, VI, 25 S. Halle, Hendel. M. 1. —.

Frage, die, nach den Gründern von Tiryns. (Allg. Ztg., B. 15.)

Frankfurter, S. Epigraphischer Bericht aus Oesterreich. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Frazer. The Prytaneum, the temple of Vesta, the Vestals, perpetual fires. (Journal of Philology, 28.)

Fuchs, J., **E. Meyer** et P. **Kauffmann.** Le Livre d'or de l'Alsace-Lorraine. Tableau historique en 150 dessins hors texte et 300 dans le texte. (Reproduction des monuments gallo-romains, armoiries, monnaies, vues des villes au moyen-âge, etc.) Livr. 1. f⁰. 8 p. avec 3 pl. hors texte en héliogr. et grav. dans le texte. Paris, imp. Chamerot. (Compl. in 50 Lfgn. à fr. 4.)

Funde, die, von Alt-Büron. III. Bodenfliese. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, Jan.)

Funde, vorgeschichtliche, in Kärnten. (Allg. Zeitung, B. 66 ff.)

Geschichte, zur, der Marienbilder nach Darstellungen auf alten Siegeln. (Kirchenschmuck, III, 5.)

Gregorutti. Inschriftfunde in dem Gebiete von Aquileja. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Guide (le) de l'amateur d'oeuvres d'art, publication spécialement destinée à servir de trait d'union entre les amateurs d'oeuvres d'art, paraissant une fois par mois. 1re année, N⁰ 1. (Jan. 1886.) 4⁰ à 2 col. 4 p. Paris, imp. Chaix. Abonn.: fr. 8. —.

Gurlitt, C. Geschichte des Barock-Stiles, des Rococo u. d. Klassicismus. [In 2 Bdn. (20 Lfgn.) mit ca. 300 Illustr. u. zahlreichen Original-Zierleisten, Vignetten und Initialen.] 1. Lfg. Lex.- 8⁰, 48 S. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 1. 40.

Helbig, W. Scavi di Corneto. (Bull. dell' instituto di corresp. archeologica, 11.)

— Scavi di Nemi. (Bull. dell' instituto di corresp. archeologica, 12.)

Henshaw. The aboriginal relics called Sinkers or Plummets. (American Journal of archaeology, 2.)

Heydemann, H. Schliemanns Ausgrabungen in Tiryns. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Hirschfeld, G. Das Gebiet von Aperlai. Ein Beitrag zur historischen Topographie Lykiens. (Archäol. epigraph. Mittheilungen aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Hirst. On the present prospects of archaeology at Athens. I. Athens. II. Eleusis. (Archaeological Journal, 168.)

Holleaux. Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Statue et fragment archaiques. (Bullet. de corresp. de Hellénique, IX, 6. X, 1.)

Holwerda. De pecuniis sacris in Parthenonis opisthodomo. (Mnemosyne, N. S., XIV, 1.)

Howells, W. D. Tuscan Cities: Recent sketches of Florence and its famous churches and palaces, Guelphs and Ghibellines, artists, poets and reformers. Also Siena, Pisa, Lucca, Pistoja. Illustrations by Jos. Pennell. 8⁰. Boston. 25 sh.

Johansen, P. Etwas über die decorat. Kunst bei den Aegyptern. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 5.)

Joppi, V. Di alcune opere d'arte in san Daniele del Friuli: inediti documenti raccolti e pubblicati. 8⁰, p. 23. Udine, tip. Giuseppe Seitz.

Kaiser. Der Platonismus Michelangelos. (Zeitschrift f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, XVI, 3.)

Klein, W. Bathykles. (Archäologisch-epigraph. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Koehl. Eine Gruppe des Reliefs mit dem Giganten. (Korrespondenzbl. der Westdeutsch. Zeitschr., V, 2.)

Koehler. Die choregische Inschrift des Nikias. (Mitth. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, X, 3.)

Koepp. Die attische Hygieia. (Mitth. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, X, 3.)

Kunst, die, in Oesterreich-Ungarn. [Jahrbuch der „Allgemeinen Kunst-Chronik".] Herausg. von Wilh. Lauser. Red.: G. Ramberg. 2. Jahrg., hoch 4⁰, IV, 258 S. mit eingedr. Illustr. u. Taf. Wien, Graeser. M. 20. —.

Laessoë and **Talbot**. Discovery of caves on the Murghab. (Journ. of the R. Asiatic Society of Great Britain, XVIII, 1.)

Le Blant, E. Introduction à l'étude des sarcophages chrétiens de la Gaule. (Gaz. archéol., 11—12.)

Ledrain. Les fouilles de Suse. (Journ. asiat., 1.)

Leitschuh, F. F. Die Familie Preisler und Markus Tuscher. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst im 17. u. 18. Jahrh. [Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge III.] gr. 8⁰, VIII, 85 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Lersch. Römische Legionsziegel zu Aachen, tegulae transrhenanae. (Zeitschr. d. Aachener Geschichtsver., VII, 3. 4.)

Lettres (les) et les Arts, revue illustrée. T. 1er, N⁰ 1. (Janvier 1886.) 8⁰, 144 p. avec 9 pl. hors texte et de nombreuses illustr. Paris. Abonn.: un an fr. 300. —.

Linas, Ch. de. Le diptyque de Saint-Nicaise au trésor de la cathedrale de Tournay. (Gaz. archéol, 9. 10.)

Lipp. Die Gräberfelder von Keszthely. (Ung. Revue, 1.)

— Meine Ausgrabungen in und um Keszthely. (Correspondenzbl. d. Gesammtver. d. deutsch. Geschichtsvereine, 12.)

Maier. Ueber das archaische Giebelrelief von der Akropolis. (Mittheil. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, X, 3.)

Marucchi. Le recente scoperte del Naville nel Basso Egitto. (Nuova Antologia, XXIII.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bull. dell' instit. di corresp. archeologica, 11 ff.)

Manjarrés, J. de. Nociones de arqueologia española. Tercera edición (190 p. illustr. con 80 grabados). 8⁰. Barcelona, J. y A. Bastinos.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand. T. 36. [1884.] 8⁰, 613 p. Clermont-Ferrand, Thibaud.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée histor. lorrain. 3e série, 13e vol. 8⁰, XXVI, 459 p. et planches. Nancy, Wiener.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. T. 20. (575 p. avec fig. et atlas de 7 planches.) 8⁰. Paris, à la Société bibliographique.

Mémoires de la Société archéologique, artistique, littéraire et scientifique de l'arrondissement de Valognes. T. 3. 8⁰, 139 p. Valognes, Luce.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre 1885. 13e vol. (XXII, 267 p. et planches.) 8⁰. Bourges, imp. Pigelet et Tardy. fr. 7. 50.

Messikomer. Die neu entdeckte Pfahlbaute Bleiche-Arbon. (Ausland, 51.)

Milanesi, G. Documenti inediti dell' arte Toscana dal XII al XVI secolo raccolti e annotati. (Il Buonarroti, Ser. III, vol. II, quad. 5 ff.)

Minghetti. Mein kunsthistorisches Bekenntniss. (Gegenwart, 9.)

Mothes, O. Ein neues Gebiet für Forschungen zur Ergänzung der Kunstgeschichte. (Allg. Kunstchronik, 3.)

Mony. Lettres athéniennes. Les Propylées et le Parthénon. (La nouvelle Rev., 1. Febr.)

Müntz, E. Les artistes flamands et allemands en Italie pendant le XVe siècle. (L'Art, 514.)

Müvészi Ipar. (Zeitschrift für Kunstgewerbe in magyar. Sprache.) Herausg. v. Kunstgewerbemuseum in Budapest, redig. v. G. Pasteiner. 1—3. Hft. 4⁰. Mit Illustrationen. Budapest, Franklin.

Odobesco, A. Coupe d'argent de la déesse Nana-Anat. (Gaz. archéol., 9. 10.)

Perkins. The abbey of Jumièges and the legend of the Énervés. (Americ. Journ. of archaeology, II, 4.)

Petrie. Late discoveries at Naukratis. (Academy, 713.)

Pflugk-Harttung, J. v. Die ältesten Culturperioden. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 1.)

Pietsch. Die Künstlerfamilie Begas. (Westermann's Monatshefte, Jan. ff.)

Pigeon, A. Le mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, janvier, mars.)

Pottier, E. Lécythes à fond blanc et à fond bistre du Cabinet des Médailles. (Gazette archéol., 9. 10.)

Procès-verbaux et documents de la commission historique et archéologique du departement de la Mayenne. T. 3. 8⁰, 376 p. et grav. Laval, imp. Moreau.

Quicherat, J. Mélanges d'archéologie et d'histoire: Archéologie du moyen-âge. 8⁰, XIV, 514 p. avec 11 pl. hors texte et fig. Paris, Picard.

Ramsay. Notes and inscriptions from Asia minor. (Americ. Journ. of archæology, II, 4.)

Reformation, die, und die bildende Kunst. (Hist.-polit. Blätter, 97, 5.)

Revue illustrée, publication bi-mensuelle sous la direction de F. G. Dumas. Vol. 1er, N⁰ 1, 15 déc. 1885. f⁰, IV, 32 p. avec facs. d'aquarelle, grav., dessins en couleur et musique. Paris. Abonn.: fr. 40. —.

Rostan, L. Iconographie de l'église de Saint-Maximin (Var); le Retable du crucifix, Peintures sur bois du XVIe siècle. f⁰, 28 p. et 21 pl. hors texte. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Roth, M. Andreas Vesalius Bruxellensis. Rectoratsrede, geh. bei der gemeinsamen Feier der Universität und der akadem. Gesellschaft zu Basel am 26. Nov. 1885. Mit dem (Holzschn.-) Bildnisse Vesal's. gr. 8⁰, 35 S. Basel, Schwabe. M. 1. —.

Ruggiero (Michele). Storia degli scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti. Napoli, F. Furchheim. 4⁰, LI, 696 p. e 12 tav., di cui alcune colorate. L. 60. —.

Saint-Hilaire, B. Inspection archéologique de l'Inde. (Journ. des Savants, déc.)

Santoni. Inventario della cathedrale di Camerino 1528. (Archiv. stor. per le Marche, fasc. 7. 8.)

Schliemann. H. Ilios, ville et pays des Troyens; Resultat des fouilles sur l'emplacement de Troie et des explorations faites en Troade de 1871 à 1882. Traduit de l'anglais par E. Egger. 4⁰, XII, 1038 p. avec 2 cartes, 8 plans et environ 2000 grav. Paris, Firmin-Didot. fr. 30. —.

Schneider. Römerstrassen in der Umgegend von Aachen. (Zeitschr. d. Aachn. Geschichtsvereins, VII, 3. 4.)

— Römische Inschriften, gefunden im Kanton Tessin. (Anz. f. schweiz. Alterthkde., 1.)

Schuchardt, C. Wälle und Chausseen im südlichen und östlichen Dacien. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Sommerwerk, W. Der hl. Bernward von Hildesheim als Bischof, Fürst und Künstler. Mit

1 Lichtdr. der Bernwardsthüren. gr. 8⁰, 50 S. Hildesheim 1885, Borgmeyer in Comm. M. 1. —.

Studii recenti sopra i Nuraghi e loro importanza. (La Civilta cattol., 853 ff.)

Tardieu, A. Voyage archéologique en Italie et en Tunisie, Rome, Naples, Pompéi, Messine etc. (avec 25 vues de villes et de monuments, dessins d'antiquités). 4⁰ à 2 col., 27 p. Moulin, Herment.

Téglás u. A. v. Domaszewski. Inschriften aus Dacien. (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Torma. Das Amphitheater zu Aquincum. (Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, IX, 2.)

Vasari, G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettii, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. T. IX ed ultimo: Indici, aggiunte e correzioni. 8⁰, 269 p. Firenze, G. C. Sansoni. L. 8. —.

Veith, C. v. Das römische Köln, nebst einem Plane der röm. Stadt mit Einzeichng. der bemerkenswerthesten Funde. Im Auftrage des Vorstandes d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande. Fest-Programm zu Winckelmann's Geburtstagsfeier am 9. Dec. 1885. IV, 63 S. Bonn, A. Marcus. M. 5. —.

Velain. Le dolmen des Beni-Snassen, Maroc. (Rev. d'éthnographie, IV, 4.)

Venturi. L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este. (Riv. stor. Italiana, II, 4.)

Vetter, Ferd. Mittelalterliches aus Stein a. Rh. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 1.)

Voss, A. u. G. Stimming. Vorgeschichtliche Alterthümer aus der Mark Brandenburg. Mit einem Vorwort von R. Virchow. (In 24 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (3 Steintaf. mit 4 Bl. Text.) Brandenburg, Lunitz. M. 2. 50.

Weber. Akelsché-Kajá, eine unbekannte Felsburg bei Smyrna. (Mittheil. d. deut. archäol. Instituts in Athen, X, 3.)

Weisgerber. Notes sur l'Oued-Rir et ses habitants et sur quelques monuments du Sahara algérien. (Rev. d'éthnographie, IV, 5.)

Weizsäcker, H. Das Pferd in der Kunst des Quattrocento. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., VII, 1.)

— Pausanias und die Bildwerke in den Propyläen. (Neue Jahrb. f. Philologie, 1.)

Werthenstein, das Kloster. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 1 ff.)

Winter, F. Ueber Vasen mit Umriss-Zeichnung. (Archäol. Ztg., 1885, 3.)

Year's Art 1886. Compiled by M. B. Huish. Post 8⁰. London, Virtue. 3 sh.

Yalabregue, A. Jean Berain. (Revue des arts décor., VI, 1. 3. 4. 6.)

II a. Nekrologe.

Aigner, J. M., Portraitmaler in Wien. (Allgem. Kunst-Chronik, 8.)

Amaury-Duval, E. M., Maler in Paris. (Chron. des Arts, 1. — Courrier de l'Art, 1.)

Ayzac, Mme Félicie d', Schriftstellerin für christliche Kunstarchäologie. (Helbig, J., Revue de l'art. chrét., N. Ser., IV, 1.)

Baudry, Paul Jacques Aimé, Maler in Paris. (Courrier de l'Art, 4. — Chron. des Arts, 4 ff — Allg. Kunst-Chronik, 4. 16. — Ephrussi, Gaz. des B.-Arts, févr.)

Birch, Samuel, Egyptologe, Custos am British Museum. (Kunst-Chronik, 21. — Allg. Ztg., B. 17.)

Borro, Luigi, Bildhauer in Venedig. (Wolf, Allg. Kunst-Chronik, 8.)

Coppieters, Gustav, Historienmaler zu Brüssel. (Kunst-Chronik, 16.)

Cox, David, jun. (Academy, 710. — Athenæum, 3033.)

Curtius, Ernst, Egyptologe. (Hirschfeld, Nord u. Süd, Januar.)

Demmler, Hofbaurath in Mecklenburg. (Deut. Bau-Ztg., 9. — Allg. Kunst-Chronik, X, 2.)

Fergusson, J., Archäologe in London. (Deut. Bau-Ztg., 7. — Chron. des Arts, 4. — Kunst-Chronik, 21. — Academy, 715. — Allg. Ztg., B. 19.)

Gaucherel, Léon, Kupferstecher und Directeur artistique der Zeitschrift „L'Art" in Paris. (Courrier de l'Art, 3. — Chronique des Arts, 2. — Le Livre, févr.)

Gnauth, G. Adolph, Architekt. (Kunst u. Gewerbe, XX, 1.)

Heinlein, Heinrich, Landschaftsmaler in München. (Allg. Kunst-Chronik, 51.)

Köhne, B. Baron v., wissenschaftlicher Beirath des Directors der Eremitage u. Chef der heraldischen Abtheilung des dirig. Senats zu Petersburg. (Deutscher Herold, XVII, 3.)

Krause, Robert, Landschaftsmaler in München. (Kunst-Chronik, 15.)

Kühling, Wilhelm, Landschaftsmaler in Berlin. (Kunst-Chronik, 17.)

Lafon, Jacques Émile, Maler in Paris. (Courrier de l'Art, 9.)

Lefortier, Henri, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des Arts, 4.)

Loison, Pierre, Bildhauer in Cannes. (Chronique des Arts, 5. — Courrier de l'Art, 7. — Allg. Kunst-Chronik, 7.)

Maiss, Gerhard, Inspector des Städel'schen Instituts in Frankfurt. (Kunst-Chronik, 4.)

Morin, Gustave, Maler in Rouen. (Courrier de l'Art, 9.)

Neher, Bernh. v., Historienmaler in Stuttgart. (Allg. Kunst-Chronik, 4. — Kunst-Chronik, 16.)

Raab, Georg, Miniatur- und Portrait-Maler in Wien. (Allg. Kunst-Chronik, X, 1.)

Redtenbacher, Rud., Architekt u. Kunstschriftsteller. (Kunst-Chronik, 16. — Deutsche Bau-Ztg., 2. 3.)

Reignier, Jean, Blumenmaler, Conservator des Museums in Lyon. (Chron. des Arts, 4.)

Riess, Karl, Architekt zu Stuttgart. (Kunst-Chronik, 20.)

Segé, Alex., Landschaftsmaler zu Coubron in Frankreich. (Kunst-Chronik, 16.)

Simonsen, Niels, Schlachtenmaler in Kopenhagen. (Allg. Kunst-Chronik, 52. — Kunst-Chronik, 16.)

Spitzweg, Karl, Genremaler in München. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, 4. — Pecht, Kunst für Alle, I, 2.)

Thomas, Edward, Numismatiker in London. (Allg. Kunst-Chronik, 8.)

III. Architektur.

Akropolis zu Athen, von der. (Deutsche Bau-Ztg., 19.)

Amico-Medico, G. Il siculo castello di Nissa, e meglio Inessa, e la città greco-sicula Nisa-Megara: cenni storico-critici. 8⁰, 38 p. Roma, tipo. D. Ripamonti.

Aufgaben, die, des Conservators der Kunstdenkmäler. (Wochenblatt f. Baukunde, 6—7.)

Bachelin. Porte de la cure de Boudry, av. pl. (Musée Neuchâtelois, 1885, oct.)

Beissel, St. Zur Geschichte des Domes der hl. Helena in Trier. (Stimmen aus Maria-Laach, XXX, 1.)

Bishop, H. H. Architecture, especially in Relation to our Parish Churches. 8⁰, 222 p. London. 2 s. 6 d.

Blashill. The architectural history of Dore abbey. (Journ. of the Brit. Arch. Assoc., XLI, 4.)

Bourassé, J. J. Les plus belles cathédrales de France. 8⁰, 366 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Canzler, A. Der Umbau des Zeughauses in Dresden. (Deutsche Bau-Ztg., 5.)

Dehn-Rotfelser, H. v. Das Rathhaus zu Posen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VII, 1.)

Doerpfeld, W. Der alte Athena-Tempel auf der Akropolis zu Athen. (Deutsche Bau-Ztg., 6.)

Dom, der, zu Lübeck. 12 Bl. Abbild. (in Lichtdr.) nach Aufnahmen d. Arch. F. Münzenberger u. d. Photogr. Js. Nöhring. Text von Th. Hach. Herausg. vom Verein v. Kunstfreunden u. vom Verein f. Lübeck. Geschichte u. Alterthumskde. f⁰, IV, 35 S. Lübeck, Schmersahl. M. 24. —.

Dvor bei Laibach, St. Peter in. (Kirchenschmuck, XVII, 1 ff.)

Eigenthümlichkeit, eine mathematische d. Kölner Domes. (Histor.-polit. Blätter, 97, 5.)

Ernouf et A. Alphand. L'Art des jardins: Parcs, jardins, promenades. 3e édit. 4⁰, XII, 364 p. avec 510 grav. Paris, Rothschild. fr. 20. —.

Esslingen. Neues über die Frauenkirche zu E. (Kunstchronik, 23.)

Ferstel, H. Freih. v. Die Votivkirche in Wien. (Allg. Bau-Ztg., 1 ff.)

Frick-Forrer, H. Das Grossmünster in Zürich und dessen Umgebung. Für Einheimische und Fremde dargestellt. Mit Illustr. in Holzschn. 8⁰, 72 S. Zürich, Schulthess. M. 1. 20.

Gianni (Basilio). Proposte di lavori alla cattedrale di Lucca. Lucca, tip. Giusti. 8⁰, 16 p. con 2 tav.

Grignon, L. Église cathédrale de Châlons, renseignements historiques inédits. 8⁰, 38 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin frères.

Gropius u. Schmieden. Das neue Universitätsgebäude in Kiel. Mit 5 Kupfertaf. f⁰, 3 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 8. —.

Gui, E. Progetto di compimento del palazzetto ai Baulari denominato La Farnesina. 8⁰, 9 p. con 1 tav. Roma, stab. tip. del Fibreno. (Estr. dal giorn. l'Italia.)

Guthe u. Schick. Die zweite Mauer Jerusalems und die Bauten Constantin's am heil. Grabe. (Zeitschr. des deut. Palästina-Vereins, VIII, 4.)

Henning. Die deutschen Haustypen. (Quellen u. Forsch. z. Sprach- u. Culturgesch. d. german. Völker, Heft 55, 2.)

Heuser, G. Die Stabilrahmen, Structurformen der Metall-Tektonik und ihre Nachbildung in anderem Rohstoffe. (Deutsche Bau-Ztg., 13.)

Ilg, A. Die Herkunft Fischer von Erlach's. (Die Presse, 42.)

Kohlmann. Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever. (Jahrb. d. Gesellschaft f. bild. Kunst u. vaterl. Alterthümer zu Emden, VI, 2.)

Kunstkritiker, ein amerikanischer, über Berlin u. New York. (Deutsche Bau-Ztg., 1 ff.)

Langl, A. e A. **Labriola.** I principali monumenti architettonici di tutte le civiltà antiche e moderne: scelta di 61 eliotipie, con testo illustrativo. 8⁰. Torino, E. Loescher. L. 25. —.

Leclercq, E. L'Architecture moderne. (Revue de Belgique, 1885, 10.)

Lind, K. Mittelalterliche Stadtbefestigung in ihren heutigen Denkmalen in den böhmischen und galizischen Landen. (Oesterr. Jahrb., X.)

Marquis, L. Notice historique sur le Château d'Étampes, suivi d'une description des ruines de Guinette. 2e édit., revue et augmentée. 16⁰, III, 118 p. avec dessins. Étampes, Conte-Migeon.

Meran. Die St. Leonhardskirche bei M. (Kirchenschmuck, 11.)

Normand, C. L'Architecture métallique antique, ou Rôle du métal dans les constructions antiques, à propos de la lettre de M. Laloux, publiée en mai 1885 dans la Revue archéolog. 8⁰, 10 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéologique.)

Omteda, L. Rheinische Gärten von der Mosel bis zum Bodensee. Bilder aus alter u. neuer Gärtnerei. Mit 55 farb. Abbild. im Text. hoch 4⁰, VII, 190 S. Berlin, Parey. M. 20. —.

Pape, G. Die Entwickelung der Baukunst. (Programm des R.-Gymn. Köln, Nr. 427.)

Petitgrand, V. Croquis d'architecture. (L'Art, 523.)

Pichler, F. S. Die Riegersburg in Steiermark. (Oesterr. Jahrbuch, X.)

Poggi, Gius. Disegni di fabbriche eseguite per commissione di particolari. Vol. I. f⁰, 8 p. con 41 tav. Firenze, tip. di G. Barbèra.

Railton, H. The church of St. Jacques, Dieppe. (Portfolio, März.)

Recherches historiques relatives à Erwin de Steinbach et sa famille. (Rev. nouvelle d'Alsace-Lorraine, V, 7.)

Redtenbacher, R. Die Architektur der italienischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte u. Formenlehre derselben. Ein Lehr- u. Handbuch für Architekten u. Kunstfreunde. gr. 8⁰, XVI, 568 S. mit eingedr. Fig. Frankfurt a. M., Keller. M. 8. 40.

Renaud, E. Rouen, église Saint-Vincent, monographie archéologique et descriptive. Illustr. et photogravures de E. et A. Marguery. 4⁰, III, 182 p. Rouen, Métérie.

Richter, Otto. Ueber antike Steinmetzzeichen. 45. Programm zum Winckelmanns-Feste der Archäol. Gesellschaft zu Berlin. Mit 3 (lith.) Taf. gr. 4⁰, 53 S. Berlin, G. Reimer. M. 3. —.

Rückwardt, H. Die kgl. technische Hochschule Berlin-Charlottenburg. Photographische Orig.-Aufnahmen nach der Natur. Lichtdr. Hrsgeg. von H. R. gr. f⁰. (19 Taf. mit 5 S. Text.) Berlin, Rückwardt. M. 90. —.

Ruprich-Robert, V. L'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles en Normandie et en Angleterre. Livr. 1 à 6. gr. 4⁰, 8 p. et 90 pl. gravées, dont 1 en couleur. Paris, Des Fossez et Cie.

Schmidt, A. Die neue Synagoge in München. (Deutsche Bau-Ztg., 3.)

Schweinfurth, G. Alte Baureste und hieroglyphische Inschriften im Uadi Gasus. Mit Bemerkungen von A. Erman. Mit 2 (lith.) Taf. [Aus: „Abhandl. der k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin".] gr. 4⁰, 23 S. mit eingedr. Figuren. Berlin, Dümmler. M. 2. 80.

Sebenico, der Dom zu. (Kirchenschmuck, XVII, 1 ff.)

Sedille, P. L'architecture moderne en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, févr. ff.)

Schäfer, G. Römerbrücke zwischen Klein- und Gross-Krotzenburg bei Seligenstadt a. Main. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4.)

Textor de Ravisi. L'Architecture dans l'Hindoustan. 8⁰, 20 p. Saint-Etienne, Théolier et Cie. (Extr. des Annales de la Soc. d'agricult. etc. du départ. de la Loire, 2ᵉ sér., t. V.)

Trebgast. Ueber eine zu Trebgast aufgefundene steinerne Kanzel aus d. Jahre 1517. (Wochenblatt f. Baukunde, 14. 15.)

Trier. Ueber den Dom von T. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 3a. 4.)

Wäsemann, H. F. Das neue Rathhaus zu Berlin. Text von L. A. Meyer. gr. f⁰, 29 Kupfertaf. mit 18 S. Text. Berlin, Ernst & Korn. M. —. 60.

Weiske, Ad. Die neue Petrikirche in Leipzig. (Allg. Kunst-Chronik, 6.)

Zach, G. Die Mutter-Gottes-Kirche am „Námet" zu Kuttenberg. (In böhmischer Sprache.) (Method, XII, 1.)

Zuliani, Gian F. Torcello e la sua cattedrale. Venezia, tip. dell' Ancora.

IV. Sculptur.

Araujo, F. Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia. 4⁰, 640 p. Madrid, Murillo.

Baldissera, V. L'antico fonte battesimale della chiesa arcipretale di Santa Maria in Gemona. Gemona, tip. Bonanni.

Barbier de Montault, X. Le Buste de Saint Adelphe d'après une gravure du XVIIᵉ siècle. 8⁰, 23 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine pour 1885.)

Bode, W. Die Florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., VII, 1.)

Bocci, N. Intorno ad una statuetta di Venere trovata negli scavi d'Industria: dissertazione presentata per la laurea in lettere. 8⁰, 24 p. Torino, stamp. Reale, ditta G. B. Paravia e C. di J. Vigliardi.

Bronzefunde an der Via nazionale in Rom. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 4.)

Brunot. La sculpture et les honoraires des architectes. (Courrier de l'Art, 1.)

Cavallucci, C. J. Vita ed opere del Donatello: 30 tav. in platinotipia dei fratelli Alinari di Firenze ed il ritratto del Donatello. f⁰, 39 p. Milano, Hoepli.

Chéret, J. Terracotten. Eine Studienmappe für Bildhauer, Maler, Stuckateure etc. I. Serie. 2. Aufl. f⁰, 25 Taf. in Heliograv. Berlin, Claesen & Co. M. 35. —.

Courajod, L. La Diane de bronze du château de Fontainebleau. (Rev. archéol., janv.)

— Quelques sculptures en bronze de Filarète. (Gaz. archéol., 11. 12.)

— Une sculpture d'Antonio di Giusti Betti, au musée du Louvre. (Gaz. archéol., 11. 12.)

Cuno, H. Die ehernen Thürflügel am Westeingange des Domes zu Hildesheim. (Christl. Kunstblatt, 1886, 2.)

Essenwein, A. Bronzeepitaphien v. Handwerkern im germanischen Museum. Mit 10 Abbildgn. (Anz. des german. Nationalmuseums, I, 25.)

Fabriczy, C. v. Ein bisher unbeachtetes Werk des Adriano Fiorentino. (Kunst u. Gewerbe, XX, 1.)

Frothingham. The revival of sculpture in Europe in the thirteenth Century. (American Journ. of Archæol., I, 4.)

Gauricus, Pomponius, de sculptura, mit Einleitg. u. Uebersetzung neu herausg. von H. Brockhaus. gr. 8⁰, IX, 265 S. Leipzig, Brockhaus. M. 6. —.

Gonse, L. La renommée de Cadillac au musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Ilg, A. Ein vergessenes Wiener Sculpturwerk. (Monatsbl. d. Alterth.-Vereins zu Wien, 1886, 2.)

Justi, K. Die Reiterstatuette Karl Emanuels von Savoyen auf der Löwenburg bei Kassel. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 5.)

Kanzel, eine steinerne, aus dem Jahre 1517, aufgefunden zu Trebgass. (Wochenblatt f. Baukunde, 14.)

Laigue, L. de. Génie funèbre. Marbre découvert à Rome. (Gaz. archéol., 9. 10.)

Lesbazeilles, E. Colosos antiguos y modernos; versión española por Cecilio Navarro. Ilustración de Lancelot, Goutuillier etc. 8⁰, 314 p. Barcelona, Cortezo y Comp.

Lichtwark. Farbige Sculptur. (Gegenwart, 52.)

Löffler, J. B. Die Grabsteine in Roskilde. (In dänischer Sprache.) Mit 23 lithogr. Tafeln. f⁰, 114 S. Kopenhagen, Reitzel. 35 Kr.

Löschke, G. Die östliche Giebelgruppe am Zenatempel zu Olympia. gr. 4⁰, 15 S. Dorpat, Schnakenburg. M. 1. —.

Marx. Marmorgruppe aus Sparta. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen, X, 3.)

Mothes, O. Bemalte Plastik. (Allgem. Kunst-Chronik, 5 ff. — Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 2.)

Müller, S. Benvenuto Cellini. (In dänischer Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 4.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntniss u. Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands. 1. Lfg. Mit 10 Lichtdr.-Taf. f⁰. Frankfurt a. M., A. Fösser. M. 6. —.

Overbeck. Dipoinos und Skyllis und die Anfänge der Marmorsculptur. (Rhein. Museum f. Philologie, N. F., XLI, 1.)

Pecht, F. Th. Dennerlein's Pallas Athene. (Die Kunst für Alle, I, 1.)

Rée, P. J. Peter Candid, sein Leben und seine Werke. [Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. II.] gr. 8⁰, 267 S. Leipzig, Seemann. M. 6. —.

Reinach. Marble statue of Artemis in the Museum at Constantinople. (American Journ. of Archæology, I, 4.)

Rosenberg. Die Färbung der Marmorsculpturen. (Grenzboten, 6.)

Rossbach, O. Kleinasiatische Terracotten im Louvre. (Deut. Litteratur-Ztg., 2.)

Schmidt, A. Farbige Bildwerke. (Sprechsaal, 1886, 1.)

Schubert, Cl. Die Brunnen in d. Schweiz, Denkmäler der Kunst- u. Kulturgesch. Inaugural-Dissertation. Frauenfeld, 1885.

Voss, G. Die Entwürfe zum Berliner Luther-Denkmal. (Die Kunst f. Alle, I, 3.)

Weil. Der Dionysos des Praxiteles in Elis. (Zeitschr. f. Numism., XIII, 3. 4.)

Zimmern, H. Francesco Jerace. (Art Journal, Januar.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Ahnenportraits, die, aus dem von Canstein'schen Stammbuch und ihre praktische Verwendung als Familienschatz im Salon. (Deutsch. Herold, XVII, 1.)

Ajwasowsky, J. K., der Nestor der russischen Maler. (Allg. Kunstchronik, 8.)

Baignières, A. Théodore Chassériau. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Barbier de Montault, H. Un missel poitevin du XVe siècle. (Revue de l'art chrét. N. Ser. IV, 1.)

Beissel, St. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen in 33 unveränderl. Lichtdr.-Taf., herausg. und mit den Bildern der Evangelienbücher v. Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim verglichen. gr. 4°, VI. 109 S. Aachen, Barth. M. 20. —.

Beraton, F. Ludwig Passini. (Allg. Kunstchronik, 11.)

Berggruen, O. L'oeuvre de Rubens en Autriche. (L'Art, 514.)

Berlepsch, H. E. v. Die Entwickelung der Glasmalerei in der Schweiz. (Zeitschr. des Kunstgewerbe-Ver. München, 1886, 1 u. 2.)

— Die Glasgemälde im Kreuzgange des ehem. Klosters Wettingen. (Kunstgewerbebl., 6.)

Bindi, V. S. Clemente a Casauria e il suo codice miniato esistente nella biblioteca nazionale di Parigi. 8°, p. 63. Napoli, tip. De Angelis e figlio.

Bourget. Léon Bonvin, aquarelliste. (La nouvelle Revue, janv.)

Brochner. Newly discovered mediaeval fresco paintings in an Old Danish Church. (Antiquary, Febr.)

Bryan, M. Dictionary of Painters and Engravers. New edit. revised and enlarged. Edited by Rob. Edm. Graves. Vol. I. A—K. Roy. 8°, 750 S. London, Bell & Sons. 31 sh. 6 d.

Buff, A. Augsburger Fassadenmalerei. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXI, 3.)

Burckhardt, A. Hans Holbein. 64. Neujahrsblatt, herausgegeb. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, 1886. gr. 4°, 55 S. mit 1 Lichtdr.-Taf. Basel, Detloff. M. 1. 35.

Champfleury. Histoire de l'imagerie populaire. Nouvelle édition, revue et augmentée. 8°, XLVIII—286 p. avec grav. et 4 planches. Paris, Dentu. fr. 5. —.

— La caricature au Japon. (L'Art 518.)

Charles, M. H. Anciennes fenêtres de Cortaillod, av. pl., d'après Alb. Vouga. (Musée Neuchâtelois, 1885, Septbr.)

Chytil, K. Ein Bildniss des Kanonikus Georgius de Pala. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

— Entwickelung der Miniaturmalerei zur Zeit der Könige aus dem Hause Luxemburg. (In böhmischer Sprache.) (Památky archaeologické a místopsné, XIII, 2. 3.)

Crowe, J. A. und G. B. **Cavalcaselle.** Raphael, sein Leben und seine Werke. Aus dem Engl. übersetzt von Carl Aldenhoven. 2 Bde. Mit 16 Taf. in Lichtdr. gr. 8°, VII, 477 S. Leipzig, Hirzel. M. 14. —.

Dargenty, G. Mozart, tableau de Munkacsy. (Courrier de l'Art, 8.)

Defregger-Album. Text von P. K. Rosegger. (In 10—12 Lfgn.) 1. Lfg. f°. (4 Holzschnitttat. nebst Text, S. 1—4 mit eingedr. Holzschn.) Wien, Bondy. M. 1. —.

Damarteau, Gilles, Boucher, Huet, Bouchardon u. A. Photolith. Reproductionen der interessanten Stiche aus dem Kupferstichwerke von G. D. Ein Motivenwerk f. Decorations-, Porzellan- und Ledermaler etc. 25 Blatt. 5 Lfgn. f° (à 5 Photolith.). Berlin, Claesen & Co. à M. 5. —.

Düsseldorfer Historienbilder. (Kunst-Chronik, 14.)

Eisenmann, O. Der Meister des Todes Mariä ist nicht Jan von Scorel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Eimic, E. Vente de tableaux, aquarelles et pastels de M. Edmond Yon. (L'Art, 521.)

Fabriczy, C. Französische Mosaik-Arbeiten. (Kunst und Gewerbe, 3.)

Forthingham. On Christian Mosaics. I. Mosaic of the facade of San Paolo-Le-Mura of Rome (Americ. Journ. of Archæology, I. 4.)

Fracheiton, S. S. Tried by fire: a Work on China painting. With 12 chromolithographic plates and numerous illustrations. 4°. New York. 30 sh.

Frantz, E. Das heil. Abendmahl des Leonardo da Vinci. (Kirchenschmuck, XVII, 1 ff.)

Frizzoni, G. Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli, riprodotti in eliotipia, descritti ed illustrati. f°, p. 8 (68), con 40 tavole. Milano, Ulrico Hoepli.

— Ein merkwürdiger Fall von malerischer Ausgrabung. Mantegna. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)

Führich, J. R. v. Aus der Passion. 11 Contur-zeichngn. Ausg. auf Büttenpap. qu. f°. (2 Bl. Text.) Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. M. 20. —.

Gachard, M. Les tableaux de Rubens et de Van Dyck enlevés par le duc de Marlborough. (Bull. Rubens, II, 4.)

Gauthier, P. Prud'hon. 4°, 63 p. Paris, Rouam. fr. 2. 50. (Les artistes célèbres.)

Geiger, L. Briefe von A. F. Oeser und Nachrichten über ihn. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Gewölbe-Malerei, alte, zu Zauchen in Krain. (Kirchenschmuck, Graz, XVII, 2.)

Glasgemälde, das neue, im Dom zu Bremen. (Christl. Kunstblatt, 3.)

Glasmalerei, die ungarische Landes-. (Allgem. Kunstchronik, 7.)

Glasmalerei Geyling in Wien. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 2.)

Gueulette, Ch. Le portrait de Madame Tarre par Prud'hon au Louvre. (Gaz. des B.-Arts, fevr.)

Haendcke, B. Berthold Furtmeyer. Sein Leben und seine Werke. 8°, 65 S. Hamburg, 1885. Haendcke und Lehmkuhl. M. 2. —.

Hamerton, P. G. Imagination in landscape painting. (Portfolio, Jan. ff.)

Henke, W. Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der Sixtinischen Kapelle. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., VII, 1.)

Hull, W. My winter quarters. Written and illustrated by W. H. (Portfolio, Jan.)

Hummel, J. Ueber Bindemittel für Farben aus Käsestoff (Casein.). (Keim's techn. Mitth. für Malerei, 16.)

Jansen, A. Ein altes genfer Bilderbuch. (Die Gegenwart, 29. Bd., 8.)

Jordan, M. u. R. **Dohme.** Das Werk Adolph Menzels. Vom Künstler autorisirte Ausgabe. 1. Lfg. gr. f°. Mit 10 Taf. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1885. à M. 20. —.

Justi, C. Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4 ff.)

Keim, A. Ueber die verschiedenen Verfahrungsarten zur Abnahme von Freskomalereien. (Keim's techn. Mitth. f. Mal., 18.)

Lafenestre, G. La Peinture italienne. I. Depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle. 8°,

360 p. avec grav. Paris, Quantin. (Bibl. de l'enseignement des B.-Arts.) fr. 3. 50.

La-Roche, E. Wandgemälde an der Kirche in Adelboden. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 1.)

Lauser, W. Gräf's Märchen. (Allg. Kunst-Chron., X, 1.)

Lecoy de la Marche, A. L'art d'enluminer. (Gaz. des B.-Arts, janv. 1886.)

Ledieu, A. Bibliothèque d'Abbeville. Notice sur l'Évangéliaire de Charlemagne. (Revue de l'art chrét., N. Ser., IV, 1.)

Letherbrow, T. William Hull. (Portfolio, Jan.)

Levin, Th. Eine vergessene Arbeit Adolf Menzels. (Kunst-Chronik, 18.)

Louis, E. École anglaise de peinture. (La Fédération artistique, 50–52 bis 1885.)

— La peinture historique en Belgique. (La Fédération artistique, 1885, 6—9.)

Madsen, K. Japanische Malerkunst. (In dänischer Sprache.) Mit Illustr. 8°, 155 S. Kopenhagen, Philipsen. 3 Kr.

Magne, L. L'œuvre des peintres verriers français. Verrières des monuments élevés par les Montmorency. f°. XXXIV, 173 p. avec grav. et album in f°. de 8 pl. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Malereien, die, des Kreuzganges zu Brixen. (Kirchenschmuck, Regensburg, III, 5.)

Mantz, P. Andrea Mantegna. (Gaz. des B.-Arts, janv. ff.)

Melani, A. Un nouveau tableau de Mantegna, au musée Brera à Milan. (L'Art, 519.)

Menzel, A. (Allg. Kunst-Chronik, 10.)

Meyer, J. Das Frauenbildniss des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlgn., VII. 1.)

Meynell, W. Hoppner and Wilkin. (Art Journ., Febr.)

Michel, A. F. Boucher. 4°, 144 p. avec 44 grav. Paris, Rouam. fr. 5. —.

— François Boucher. (L'Art, 514. 520.)

Michel, E. Adrien Brauwer au musée de Munich. (L'Art, 514.)

— Rembrandt. 4°, 126 p. Paris, Rouam. (Les Artistes célèbres.) fr. 5. —.

Milliot. État actuel de la peinture en Italie. (La nouvelle Revue, 15 janv.)

Müntz, E. Un artiste alsacien au XV[e] siècle. Etudes sur Martin Schoen. Les dessins au musée de Bâle. (L'Art, 521 ff.)

— Fresques inédites du palais des Papes à Avignon et de la Chartreuse de Villeneuve. (Gaz. archéol., 11. 12 ff.)

— The lost mosaics of Ravenna. (American Journ. of archaeology, II, 4.)

— Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps. Nouv. édit. 4°, 720 p. avec 244 grav. et 51 pl. hors texte. Paris, Hachette et Cie. fr. 25. —.

Muther, R. Der Porträtmaler der deutschen Classiker. (Vom Fels zum Meer, März.)

Neuwirth, J. Zur zweiten Reise Dürers nach Italien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4 ff.)

— Tegernsee als Miterfinder der Glasmalerei. (Studien und Mittheil. aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, VI, 4.)

Norden. Zwei russische Landschafter, Prof. W. D. Orlowski und Prof. J. v. Klever. (Nord. Rundschau, IV, 2. 3.)

Nordhoff-Münster, J. B. Die to Rings und die späteren Maler Westfalens. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 2.)

Obermayer, E. Hans Canon. (Kunstchronik, 22.)

Opitz, S. Die Kartons und Entwürfe des Cornelius zu den Wandgemälden der Friedhof-Halle zu Berlin. (Archiv für kirchliche Kunst, X, 2.)

Pecht, F. Zum 70. Geburtstage Adolf Menzels. (Die Kunst für Alle, 1, 5.)

— Ueber die deutsche Malerei der Gegenwart. (Die Kunst für Alle, I, 1.)

Perfall, K. v. Die Achenbach-Feier in Düsseldorf. (Die Kunst für Alle, I, 2.)

Pollinari, B. Sul dipinto di Gaspare Landi „L'andata al Calvario": relazione presentata alla Commissione conservatrice dei monumenti. 4°, p. 11. Piacenza, tip. A. Del Maino.

Pratica (De la) di comporre finestre a vetri colorati: trattatello del secolo XV edito per la prima volta. 8°, p. 32. Siena, tip. e lit. Sordomuti di L. Lazzeri.

Prost, B. Tassaert. (Gaz. des B.-Arts, janv.)

Regnet, C. A. Ein Kanal in Holland. Gemälde von Wilh. Xylander. (Zeitschr. für bildende Kunst, 5.)

Richard, J. M. Notes sur quelques peintres des premières années du XIV[e] siècle. 8°, 48 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux historiques et scientifiques, 1885, 2.)

Riegel, H. Die apokalyptischen Reiter von Cornelius. (Allg. Ztg., B. 9.)

— Tizians himmlische und irdische Liebe. (Allg. Ztg., B. 69 ff.)

Robinson, G. Z. Suggestions in decorative design from the works of the great painters. (Art Journ., 1886, 1.)

— L. French art. (Art Journ., Jan. ff.)

— M. Titian. (Art Journ., März.)

Rooses, M. Pierre-Paul Rubens et Balthasar Moretus. (L'Art, 518.)

Rosenberg, A. Die Konkurrenz um die Berliner Rathhausbilder. (Kunstchronik, 19.)

— Zur Rubensforschung. (Kunstchronik, 20.)

Ruelens, C. Notes d'un voyage en Italie à la recherche de documents relatifs à Rubens. (Bull. Rubens, II, 4.)

Ruskin's childhood at Hern Hill. Illustrated by Arthur Severn. (Art Journ., Febr.)

Schauer, F. Alte Portraits im Pfarrhofe Weldenau. (Notizen-Bl. der hist. stat. Section der k. k. mähr.-schles. Gesellsch. etc., 1885, 4.)

Scheurenberg's, J., Wandgemälde im Justizpalaste zu Kassel. (Kunst-Chronik, 17.)

Schuyler van Rensselaer. Hans Makart. (Portfolio, Febr. ff.)

Schwinds Wandgemälde im Schloss Hohenschwangau. (Allg. Ztg., B. 344, 1885.)

Semper, H. Jan Schoreel, der Meister vom Tode der Maria. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4.)

Sernagiotto, L. Natale Schiavoni (il pittor delle Grazie) e le sue opere. Conferenza tenuta presso l'Ateneo di Venezia il 2 Marzo 1885. 8°, p. 38. Venezia, tip. lit. M. Fontana. (Extr. dall' Ateneo Veneto, ottob.—novemb. 1885.)

Sevin, A. M. Un tableau de Ruisdael. (Courr. de l'Art, 9.)

Stephens, F. G. James Ward. Animal and allegorical painter. (Portfolio, Jan. ff.)

Sturmhoefel, A. Bemerkungen über monumentale Malerei. (Voss. Ztg., Sonnt.-B. 5. 6.)

Svoboda. F. v. Defregger. (Nord u. Süd, Febr.)

Trauk, R. Der praktische Dekorationsmaler. Eine Sammlung einfacher Decken- und Wand-

malereien. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰ (1 Chromolith mit 5 Bg. Details.) Ravensburg, Dorn. M. 2. 50.

Unterschiede, die, zwischen Dekorations- und Tafel-Malerei. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 1886, 8.)

Valentin, V. Der neue van Dyck im Städelschen Institut. (Kunst-Chronik, 23.)

Volbehr, T. Antoine Watteau. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. gr. 8⁰, 58 S. Hamburg, Haendcke & Lehmkuhl. M. 2. —.

Warren. An Anglo-Saxon Missal at Worcester. (Academy, 710.)

Witt, A. de. La pietà di Paolo Uccello, affresco che trovasi nella casa di Baldaccio d'Anghiari e di Annalena Malatesta al num. 24 in via Romana, oggi proprietà dell'illmo signor barone Bartolommeo Guitera de Bozzi. 4⁰, p. 29. Firenze, tip. di M. Cellini e Cie.

Wolf, A. Venetianische Mosaiken. (Allg. Kunst-Chronik, 9.)

Yriarte, C. Fortuny. 4⁰, 47 p. avec grav. Paris, Rouam. (Les Artistes célèbres.) fr. 2. —.

Zarncke, F. Zwei neue Goethe-Bildnisse und einiges Andere. (Allg. Ztg., B. 13.)

Zauchen in Krain, alte Gewölbemalerei, in. (Kirchenschmuck, XVII, 2. ff.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Alvin. Monnaies inédites. (Rev. belge de numism., XLII, 1.)

Amberg, J. Der Medailleur Joh. K. Hedlinger. (Der Geschichtsfreund, XL. Bd., Einsiedeln.)

Brusthen. La numismatique d'Arnould VIII. comte de Looz et de Chiny à propos de ce nouvel atelier monétaire. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 4. 5. 1885, Bruxelles.)

Chabouillet, A. Études sur quelques camées du Cabinet des Médailles. (Gaz. archéol., II. 12 ff.)

Chambalu, Flav. Zum Münzwesen Vespasians. (Philologus, XLV, 1.)

Chestret. De la restitution aux évêques de Liège de certaines monnaies soidisant impériales. (Rev. belge de numismat., XLII, I.)

Clericus, L. Zur Frage des „heraldischen Liebesknotens. (Deut.-Herold, XVII, 3.)

Contributions à la numismatique liègeoise: E. de la Mark, Jean de Bavière et Jean de Heinsberg. (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., 4. 5. 1885, Bruxelles.)

Croppenstedt, eine Münzstätte der Aebte zu Corvey. (Zeitschr. f. Numismat., XIII, 3. 4.)

Cumont. Le jeton d'étrennes pour la nouvelle année 1771, dans les Pays-Bas autrichiens. (Rev. belge de numismat., XLII, I.)

Dannenberg. Der Denarfund von Pammin. (Zeitschr. f. Numismat., XIII, 3. 4.)

— Kannte das Mittelalter Denkmünzen? (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 3. 4.)

Deloche. Sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne. (Revue archéolog., nov., déc.)

Demole, E. Classement des thalers de Genève non datés. (Bulletin de la Soc. suisse de numismat., 9.)

Deniers, les, à la légende Beata Virgo 1229 à 1231. (Bull. de la Soc. suisse de numism., 1885, 7—8.)

Drexler. Zu einigen Münzen bei Cohen, Mionnet u. a.; über eine Münze Julians d. Apostaten mit der Isis u. dem Sirinshund u. einige andere Isis-Sothis betreffende Denkmäler. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 3. 4.)

Eberson. Médailles commémoratives de feu le gouverneur général des Indes orientales neerlandaises, Jacob Mossel; sur deux morceaux de la corporation des bateliers de la ville d'Arnhem. (Rev. belge de numismat., XLII, I.)

Elsner von Gronow, M. Betrachtungen über polnische Wappen und Adelsgeschlechter, insbesondere auch deren Erscheinen in Schlesien. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, 61. Bericht.)

Ferguson and **Keary.** Find of coins at Baumont, near Carlisle. (Numismatic Chronicle, III.)

Flévet. Gros aux quatre lions de Jean II d'Avesnes, comte de Hainaut 1280—1304, et gros au châtel de Jean I^er, comte de Namur 1297—1331 frappé a Vieuville. (Rev. belge de numismat., XLII, 1.)

Friedländer, J. Repertorium zur antiken Numismatik, in Anschluss an Mionnet's Description des médailles antiques zusammengestellt, aus seinem Nachlass herausg. von Rud. Weil. gr. 8⁰, XI, 410 S. Berlin, G. Reimer. M. 10. —.

Garrucci, R. Le monete dell' Italia antica: raccolta generale. f⁰, p. 4—188 e CXXV tav. Roma, Loescher. L. 150. —.

Gibbs. On some rare and unpublished coins of the Pathan and Mogul Dynasties of Delhi. (Numismatic Chronicle, III.)

Guibert, L. Sceaux et armes des deux villes de Limoges et des villes, églises, cours de justice, chancelleries, corporations des trois départements limousins. [Suppl.] 8⁰, 20 p. et pl. Limoges, V^e Ducourtieux.

Histoire monétaire de Lausanne. (Bull. de la Soc. suisse de numism., 1885, 7—8.)

Joseph, P. Die Wetterauer Brakteaten [Odenwalder Fund] sind in Frankfurt a. M., Lich u. Amöneburg geprägt worden. Eine Münzstudie. [Aus: „Berl. Münzblätter".] gr. 8⁰, 27 S. Berlin, Weyl. M. 1. —.

Keary. The morphology of coins. (Numismatic Chronicle, III.)

Kowatsch, O. Wappenbüchlein zur Erklärung der auf den neuesten deutschen Geldstücken vergangener Währung vorkommenden Schilde und Kleinode. 8⁰, 35 S. Leipzig, Th. Grieben. M. —. 70.

Küpfer, F. Wappenschilder, gesammelt und gezeichnet. f⁰, 12 color. Steintaf. Basel, 1885. (Bern, Jenni.) M. 25. —.

Lacombe, P. Les Armes et les Armures. 4^e édit. 18⁰, 331 p. avec 77 grav. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. 25.

Leesenberg. Die Liebesknoten in der Heraldik. (Deut. Herold, XVII, 1.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Gr. v. Mannheimer Siegelsammlung. (Deut. Herold, XVII, 1.)

Lepage, H. et **L. Germain.** Complément au Nobiliaire de Lorraine de dom Pelletier, précédé d'une dissertation sur la noblesse et suivi de listes chronologique et alphabéth. des anoblis depuis l'origine jusq'en 1790 et des nobles faits ou reconnus écuyers, gentilshommes, chevaliers, barons, comtes et marquis. 8⁰, VII—392 p. avec armoiries. Nancy, Crepin-Leblond.

Marcy. Cueilloir numismatique. (Revue belge de numismat., XLII, 1.)

Médailles sur le mariage de Charles II avec Marie-Louise d'Orleans, 1679. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 5^e année, 1—3.)

Menadier. Die Vierlinge der Stadt Braunschweig. (Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 3. 4.)

Menant, J. Un camée du musée de Florence. 8°, 8 p. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéol.)

— Les Pierres gravées de la Haute-Asie: Recherches sur la glyptique orientale. 2e part. gr. 8°, III, 276 p. avec 266 fig. et pl. Paris, Maisonneuve fr. et Leclerc.

Meyer. Brandenburg-preussische Prägungen, welche auf die afrikanischen Besitzungen 1681 bis 1696 Bezug haben. (Zeitschr. f. Numismat., XIII, 3. 4.)

Monnaies inédites de Bruxelles et de Reckheim. (Bull. mens. de numismatique et d'archéolog., 5e année, 1—3.)

Monnaies de Jean d'Arkel, évêque de Liège. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 5e année, 1—3.)

Monnaies des Etats du Brabant. (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., 5e année, 1—3.)

Münzen, römische, im Innern Chinas. (Allgem. Ztg., B. 24.)

Nahuys. Jeton du règne d'Ulrich, duc de Wurtemberg. Insurrection dite du pauvre Conrad 1514. (Rev. belge de numismat., XLII, 1.)

Notice sur les armes heraldiques de la ville de Pacy-sur-Eure. 12°, 14 p. Pacy-sur-Eure, imp. Grateau.

Petersen, H. Die ältesten Kopenhagener Zunft-Siegel. (In dänischer Sprache.) Tidsskr. for Kunstind., 1885, 5.)

Renseignements, quelques, intér. sur certaines médailles suisses. (Bull. de la Soc. suisse de numism., 1885, 5—8.)

Robert. Dissémination et centralisation alternatives de la fabrication monétaire Gaule. (Revue archéol., nov., dec.)

Robertson. The statuts of the Anglo-Norman Moneyer. (Numismat. Chronicle, III.)

Rodgers. Un some copper coins of Akbar. — On square silver coins of the sultáns of Kashmir. (Journal of the Asiatic society of Bengal, 1.)

Sattler, A. Die Guldenthaler von Basel. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1885, 5—6.)

Serrure, C. A. Étude sur la numismatique gauloise des commentaires de César. 1re étude. 8°, 37 p. Louvain, imp. Ch. Peeters. fr. 5. —.

— Sur la numismatique gauloise des commentaires de César. (Le Museon, V, 1.)

Seyler. Ein Züricher Geschlechterbuch. (Deut. Herold, XVII, 1.)

Souvenirs numismatiques du cinquantième anniversaire de l'indépendance de la Belgique, publiés sous les auspices de la Société royale de numismatique. In-4°, 52 p. et 10 pl. hors texte. Bruxelles. fr. 5. —.

Theobald. On certain symbols or devices on the Gold coins of the Guptas. (Journal of the Asiatic Soc. of Bengal, I.)

Vallier. Trouvailles monétaires en Dauphiné et en Savoie; une médaille de S. Bruno, fondateur de l'ordre des Chartreux par Denis Waterloos, graveur belge 1672—1715. (Rev. belge de numismat., XLII, 1.)

Van Bastelaer, D. A. Les grès wallons. Grès cérames, ornés de l'ancienne Belgique, des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. Étude formant une monographie au point de vue historique et descriptif. 8°, 479 p. et XIX pl. Bruxelles, G. A. van Trigt. fr. 20. —.

Van den Broeck. Numismatique bruxelloise. Sur les jetons du XVe siècle au type de S. Michel. (Rev. belge de numismat., XLII, 1.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Beraldi, H. Les Graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes. Bellangé-Bovinet. 8°, 187 p. Paris, Conquet.

Berlan, Fr. La introduzione della stampa in Milano; a proposito dei „Miracoli de la Gloriosa Verzene Maria" colla data del 1469. 8°, p. 180. Venezia, tip. Visentini. L. 4. —.

Bibel, goldene, illustrirt von den besten Meistern. Redigirt von Joh. Drozd, K. Borovy und S. Kyselka. (Text in böhmischer Sprache.) gr. f°. Prag.

Blondeau, klassische Schriften in 24 Blättern f. Zeichner, Architekten, Decorationsmaler, Goldarbeiter, Graveure und Lithographen. 9. verb. Aufl. 8°. Köln, Mayer. M. 2. 25.

Bock, J. Zincography: a practical guide to the art as practised in connection with letterpress printing. Revised and enlarged edition. Translated by E. Menken. Post 8°, 56 S. London, Wyman. 2 sh. 6 d.

Boero, L. Michele. Le mie impressioni sull' arte della stampa ed affini: relazione. 8°, p. 60. Genova, tip. del R. Istituto Sordo-muti.

Boutry, J. et Trannoy. Les origines de la gravure, discours. 8°, 24 p. Arras, imp. Rohard-Courtin.

Brun, K. Aus dem Nachlasse Friedrich Webers. (Kunst-Chronik, 4.)

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. 3. 8°, VIII, 599 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Champier, V. Les anciens almanachs illustrés, histoire du calendrier depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. f°, 139 p. et 50 pl. Paris, Frinzine et Cie. fr. 75. —.

Chausselle, J. N. Imprimerie E. Plon, Nourrit et Cie., souvenir du 1er août 1885. 8°, 15 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Concilium Constantiense 1414—1418. (Herausg. von der kaiserl. russ. archäolog. Gesellschaft.) f°, XIV, 23 S. mit 72 z. Thl. farb. Taf. und Farbentitel. St. Petersburg. (Leipzig, Voss.) M. 18. —.

Dankó, J. Die französische Bücherornamentik zur Zeit der Renaissance. Mit 31 Abbildungen. 8°, 194 p. (In magyarischer Sprache.) Budapest, 1886. Verl. d. ung. Akad. d. Wissenschaft.

Daudet, A. Tartarin sur les Alpes, nouveaux exploits du héros tarasconnais. Illustré d'aquarelles par Aranda, de Beaumont, Montenard, de Myrbach, Rossi. 8°, 339 p. avec 16 grandes compositions et 150 fac-similés d'aquarelles de Guillaume fr. Paris, Levy. fr. 10. —.

Davanne, A. La Photographie, traité théorique et pratique. T. 1er. 8°, XVI, 467 p. avec pl. hors texte et 120 fig. Paris, Gauthier-Villars. fr. 16. —

Delaborde, H. Gérard Édelinck. (L'Art, 521.)

Delisle, L. Memoire sur l'école calligraphique de Tours au IXe siècle. 4°, 32 p. et 5 pl. Paris, imp. nat. (Extr. des Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles lettres, t. 32.)

Derôme, L. La première revue de Paris. (Le Livre, févr.)

Dufour, T. Notice sur Jean Perrissin et Jacques Tortorel. 8°, 47 p. Paris, Fischbacher.

Dutuit, E. Manuel de l'amateur d'estampe. 4°, VIII, 312 p. et album de 37 pl. Paris, A. Lévy.

Ebers, G. und H. **Guthe**. Palästina in Bild und Wort. Neue wohlf. Ausg. Mit 2 Titelbildern in Stahlst., mehr als 500 Holzschn.-Illustr., 2 Karten u. 1 Plan von Jerusalem. (In 84 Lfgn.) f⁰. 1. Lfg. (S. 1—12.) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. M. —. 50.

Elberling, E. Brief eines Bücherfreundes. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 5.)

Entrées et réjouissances dans la ville de Dijon. Description du feu de joye pour la prise de Philippsbourg (1644). Dessein du feu de joye érigé en la ville de Dijon à l'honneur du roy pour son heureuse majorité le dimanche 18 septembre 1651. 28 p. Louis XIV à Dijon. 8⁰, 19 p. Dijon, imp. Darantière. fr. 19. —.

Evans, E. P. Zur Förderung der Holzschneidekunst. (Allg. Ztg., 1885, B. 362.)

Fisch, A. La Photocopie, ou procédés de reproductions industrielles par la lumière, d'une façon rapide et économique, des dessins, plans cartes, gravures, esquisses, écritures et tout tracé quelconque, à l'usage des ingénieurs, chefs d'ateliers, constructeurs, architectes, dessinateurs etc. 16⁰, 65 p. Paris, Michelet.

Geymet. Traité de photogravure sur zinc et sur cuivre. 18⁰, 216 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 4. 50.

Hase, O. Die Koberger. 2. neugearbeitete Auflage. 8⁰, X, 462 u. CLIV S. mit 5 Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885. M. 10. —.

— Zum Wanderlagerverzeichniss Anthoni Kobergers. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 12.)

Janka. Zwei mit der Punze gravirte Bildnisse Kaiser Karl's V. (Kunstchronik, 24.)

Illustrationsthätigkeit, die, in Wien seit 35 Jahren und der heutige Stand derselben. (Oesterr. Buchhdl.-Correspondenz, 5, nach der Oesterr. Buchdrucker-Ztg.)

Katalog der im germanischen Museum befindlichen Kartenspiele und Spielkarten. Mit Abbildgn. (Anz. d. germ. Nationalmus., I, 25.)

Kramer, L. Das Lob des tugendsamen Weibes. Sprüche Salomonis 31. Vers, 10—31. 30 Compositionen. Ausgeführt in 8 Heliogravuren und 22 Tondr.-Bildern. Mit poet. Einleitung von Karl Gerok. f⁰, 57 S. München, 1885, Ströfer. M. 15. —.

Kress. Ein Nürnberger Hochzeitsbüchlein. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 12.)

Kunst, die vervielfältigende, der Gegenwart. Red.: C. v. Lützow. (In ca. 12 Hftn.) 1. Hft. f⁰, 20 S. m. eingedr. Illustr. u. 7 Taf. Wien, 1886, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. M. 5. —.

Leitschuh, F. Die Bambergische Halsgerichtsordnung. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherillustration. (Repertorium für Kunstwissenschaft, IX, 1.)

Levin, Th. Eine vergessene Arbeit Adolf Menzels. Text-Illustrationen in Lithographie. (Kunst-Chronik, XXI, 18.)

Möllers, A., Danziger Frauentrachtenbuch aus dem Jahre 1601, in getreuen Facsimil-Reproduktionen neu herausg. nach den Original-Holzschn. mit begleit. Text v. A. Bertling. 4⁰, 16 S. mit 20 photozinkogr. Taf. Danzig, R. Bertling. M. 8. —.

Muther, R. Die deutschen Volksbücher des 15. Jahrhunderts. (Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in München, 1885, 11 u. 12.)

Numans. Cours d'aqua-forte, à l'usage des artistes et des amateurs. In-4⁰, 41 p. et 5 gravures hors texte. Bruxelles, lib. office de publicité. fr. 5. —.

Olschki, S. L. Saggio di una storia delle più notevoli distruzioni di libri. Bologna, società tipografia già Compositori. 16⁰, 16 p. (Extr. dal giornale Il. Bibliofilo, VI, 12.)

Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler. 1. bis 5. Hft. f⁰. (à 10 Bl.) Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. M. 20. —.

Pecht, F. Ludwig Richters Selbstbiographie. (Die Kunst f. Alle, I, 4.)

Portig. Ludwig Richter in seiner Selbstbiographie. (Unsere Zeit, 3.)

Prachtwerksindustrie, zur. (Grenzboten, 10.)

Robinson. La photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste, traduit de l'anglais par Hector Colard: 1re partie. In-8⁰, 79 pag. avec gravures dant le texte et 2 planch. hors texte. Gand. Paris, Gauthier-Villars.

Roth, F. W. E. Die Druckerei zu Eltville im Rheingau und ihre Erzeugnisse. Ein Beitrag zur Bibliographie d. 15. Jahrh. Mit e. Fcsm. d. Vocabularius ex quo de 1477. gr. 8⁰, 31 S. Leipzig, Unflad. M. 6. —.

Roux, V. Manuel de photographie et de calcographie à l'usage de MM. les graveurs sur bois, sur métaux, sur pierre et sur verre. 18⁰, III—43 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. 25.

Saint-Heraye, B. H. G. de. Le premier journal bibliographique. (Le Livre, févr.)

Sayce. The origin of the alphabet. (Contemporary review, Decbr.)

Schnauss, J. Der Lichtdruck und die Photolithographie. Nach eigenen Erfahrungen und denen der ersten Autoritäten practisch bearb. 3 verm. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 157 S. mit Illustr. und 3 Taf. Düsseldorf, Liesegang. M. 4. —.

Schönwandt, D. Die moderne Illustration. Kurze Uebersicht aller jetzt praktisch angewandten Verfahren zur Herstellung von Abbildungen. 8⁰, 28 S. m. 1 Taf. Leipzig-Reudnitz, 1885, Rühle. M. —. 60.

Theuriet, A. Nos oiseaux. Avec aquarelles de Giacomelli. Première partie (XV—24 p. avec 9 pl. hors texte en-tête et culs-de-lampe en fac-similé d'aquarelles tirés en taille-douce.) 4⁰. Paris, Launette et Cie. fr. 80. —.

Uzanne, O. La bibliothèque d'un bibliophile. (Le Livre, févr.)

Vachon, M. Jacques Callot. 4⁰, 72 p. avec 51 grav. Paris, Ronam. (Les Artistes célèbres.) fr. 3. —.

Volksbuch, ein, des 15. Jahrh. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 11.)

Wyles, B. Instructions for beginners in Photography. With preface by J. Harris Stone. Post 8⁰, 152 S. London, Scientific Publishing Comp. 1 sh.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Alford, Lady M. Needlework as Art. 8⁰, 444 S. London, Low, Marston & Co. 42 sh.

Aldenkirchen. Frühmittelalterliche Leinen-Stickereien. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 79.)

Appel, P. H. Praktische Winke für Handfertigkeitsschulen. (Nordwest, VIII, 51.)

Bach, E. Ueber die Kunst der Nadel in alter und neuer Zeit. Vortrag. geh. im Mähr. Gew.-Mus. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 2 ff.)

— M. Das Musterbuch eines Harnischätzers. (Kunstgewerbebl., 5.)

Bapst, G. Les joyaux de la couronne. (Revue des deux mondes, tom. 73, livr. 4.)

Barbier de Montault, X. Le mobilier archéologique de l'église Saint-Gengoulf à Treves. (Revue de l'art chrét., N. Ser., IV, 1.)

— Les Moules à bibelots pieux du Musée lorrain. 8°, 15 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéol. lorraine.)

Behandlung, über farbige, der Ofenkacheln. (Sprech-Saal, 1886, 1.)

Behla, R. Ueber das Radornament auf Lausitzer Thongefässen. (Mitth. der Niederlausitzer Gesellschaft für Anthropologie und Urgeschichte, 1. Hft.)

Bericht, vierter, über die Thätigkeit d. Dresdener Kunstgewerbe-Vereins aus der Verwaltungsperiode 1883—1884. gr. 8°, 48 S. m. 5 Lichtdr.-Taf. Dresden, 1885, Gilbers' Verl. in Comm. M. 2. —.

Besant, W. Home arts. (Art Journ., Jan. ff.)

Bibliographie des Kunstgewerbes. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., 1 ff.)

Bindesbøll, Th. Keramishe Versuche. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. für Kunstind., 1885, 1.)

Bloch, E. Alte Goldschmiedstiche (Punzenarbeiten). (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. for Kunstind., 1885, 1.)

Bösch, H. Rechnung des Nürnberger Hafners Andreas Leypoldt von 1644. (Anz. des germ. Nationalmus., 26—27.)

Brok, C. Ueber Zimmereinrichtungen in dänischen Schlössern aus der Rococozeit. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 4.)

Brossart, P. L'Art de la soie à Lyon sous Louis XIII. (Rev. d. arts décor., VI, 6.)

Bucher, B. Geschichte der technischen Künste. Im Vereine mit Alb. Ilg, Fr. Lippmann, Ferd. Luthmer, Arthur Pabst, Herm. Rollet, Georg Stockbauer herausgegeben. 2. Bd. 8°, 425 S. Berlin, Spemann, 1866. M. 20. —.

— Bürgerliche Kunst. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 1.)

— Japanische Künste. (Grenzboten, 8.)

— Kunsttöpferei. (Vom Fels zum Meer, 4.)

Burty, P. Bernard Palissy. 4°, 60 p. avec 20 grav. Paris, Rouam. (Les artistes célèbres.) fr. 2. 50.

Le Carnet-référence. (Collection de sièges, meubles, tentures.) 80 pl. Paris, E. Maincent.

Centralblatt für Glas-Industrie und Keramik. Erscheint am 1., 10. und 20. eines jeden Monats. 1. Jahrgang. № 1. 4°, 10 S. Wien. Abonn.: fl. 6. —.

Centralgewerbeverein, der, für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke zu Düsseldorf. (Kunstchronik, XXI, 12.)

Corblet, J. Des vases et des ustensiles eucharistiques. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Czobor, B. Ueber Tapisserie. (In magyarischer Sprache.) (Müvészi Ipar, 1885, 2.)

Deltametall, das. Mit Abbildung von aus diesem Metall getriebenen Objecten. (Westd. Gew.-Bl., 1885, 12.)

Dolmetsch, H. Japanische Vorbilder. Ein Sammelwerk zur Veranschaulichung japan. Kunstproducte aus den Gebieten der Aquarell-, Lack- und Porzellanmalerei, der Bronzetechnik und Emaillierkunst, der Stickerei, Weberei, Schablonentechnik etc. 50 Taf. (in Farbendr., Lichtdr. und Zinkätzung), nach japan. Origin.-Mustern herausg. (In 15 Lfg.) 1. Lfg. f°. (4 T. mit 1 Blatt Text.) Stuttgart, J. Hoffmann. M. 1. 20.

Du Bourg, A. Tableau de l'ancienne organisation du travail dans le midi de la France; corporations ouvrières de la ville de Toulouse de 1270 à 1791. 18°, VI—237 p. Toulouse, imp. catholique Saint-Cyprien.

Durand, G. Croix provenant du Paraclet, conservée à la cathédrale d'Amiens. (Gaz. archéol., 9. 10.)

D'Elvert. Der grosse Künstler Jamnitzer aus Mähren? (Notizen-Bl. d. hist.-stat. Section d. k. k. mähr.-schles. Gesellsch. etc., 1885, 5.)

Emaillirkunst, die, im Mittelalter. Nach Ed. Garnier. (Kunst und Gewerbe, 3.)

Erculei, R. Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma; preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo. 8°, 212 p. Roma, tip. G. Civelli.

Erscheinungen, einige, bei der Färbung des Glases durch Metalloxyde. (Sprech-Saal, 52.)

Ertl, J. C. Egerländer Nähwerke. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. München, 1886, 1 u. 2.)

Essenwein, A. Schmiedeeiserner Arm mit einer Pfanne für Pechkränze. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, I, 25.)

— Fingerringe im germ. Museum. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, 26—27.)

— Ein Schwert aus der Mitte des 16. Jahrh. (Anz. des germ. Nationalmuseums, 26—27.)

— Ein rheinischer Stollenschrank des 16. bis 17. Jahrh. Mit Abbildgn. (Anz. des germ. Nationalmuseums, 26—27.)

Eze, G. d' et A. **Marcel.** Histoire de la coiffure des femmes en France. 18°, 372 p. avec 242 grav. Paris, Ollendorff. fr. 3. 50.

Falke, J. v. Kunstindustriens Grundsaetninger. (Aesthetik des Kunstgewerbes.) In das Dänische übersetzt von C. Nyrop. 8°, 471 S. mit 214 Illustr. Kjøbenhavn, T. G. Philipsen.

Fallow. The Fernyhalgh Chalice and Paten. (Archæological Journ., 168.)

Farcy, L. de. Tapisserie du choeur des Jacobins d'Angers entre 1448 et 1478. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Fieffé, C. P. et A. **Bouveault.** Les Faïences patriotiques nivernaises. Introduction par Champfleury. 4°, XV—51 p. et 40 pl. en couleur. Paris, Rouveyre. fr. 50. —.

Figuier, L. Les Grandes inventions modernes dans les sciences, l'industrie et les arts. 9e édit. revue, augmentée et illustrée de 424 grav. 8°, XI, 616 p. Paris, Hachette et Cie. fr. 10. —.

Finsch, O. Ueber Bekleidung, Schmuck und Tätowirung der Papuas der Südostküste von Neu-Guinea. [Aus: „Mitth. der Anthropolog. Gesellsch. in Wien“.] gr. 4°, 23 S. m. 39 eingedr. Fig.) Wien, Hölder in Comm. M. 2. —.

Folnesics, J. Wiener Kunstindustrie. (Kunst u. Gewerbe, II.)

Fontenelle, J. de., **Malepeyre** et A. **Romain.** Manuels Roret. Nouveau manuel complet du bijoutier-orfèvre, traitant des métaux précieux, de leurs alliages, des divers travaux d'orfèvrerie, etc. Nouv. édit. 2 vol. 18°, 328, 311 p. Paris, Roret. à fr. 3. —.

Francke. Die neueste Entwickelung der Textilindustrie in Deutschland. (Zeitschr. d. kgl. preuss. statist. Bureaus, XXV, 4.)

Friedrich, C. Einiges über die Grundformen der Glasgefässe. (Sprech-Saal, 9.)

Friis, F. R. Die Sammlung venez. Gläser im Schloss Rosenborg. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 2.)

Frühauf, J. Die Thüringer Spielwaaren-Industrie. Eine volkswirthschaftliche Weihnachtsskizze. (Sprech-Saal, 52.)

Gallier, G. Croix réliquaire du Montier d'Ahun, Creuse. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Gand, E. Cours de tissage en soixant-quinze leçons, professé à la Société industrielle d'Amiens. T. 1re, 1er année. Vingt-cinq leçons, 160 figures et tableaux suivi d'un album de 32 planches. 3e édition, revne, corrigée et considérablement augmentée. 8°, 527 p. Paris, Baudry.

Garnier, E. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. gr. 8°, VII, 573 p. avec 119 grav. et 8 pl. hors texte. Tours, Mame et fils. fr. 15. —.

— Das weiche Sèvres-Porzellan. (Kunst und Gewerbe, XX, 1.)

Glücksmann, H. Die ungarische Landes-Glasmalerei. (Allg. Kunst-Chronik, 7.)

Götz, W. Die Kunst des Hauses im Norden während des XVI. Jahrhunderts. (Wieck's Deutsche Gewerbe-Ztg., 1886, 4, nach dem „Schweiz. Gewerbebl.")

Gosche. Die Geschichte der Tapete. (Corr.-Bl. z. D. Mal.-Journ., 10.)

Green, C. E. Das Leben eines kunstindustriellen Arbeiters, erzählt von ihm selbst. (In dänischer Sprache.) 1. Hft. 8°, 35 S. Kopenhagen, Höst.

Grosch, H. Nordische Volksindustrie. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 2.)

Guibert, L. L'Orfèvrerie et les Orfèvres de Limoges. 8°, 80 p. Limoges, Ve Ducourtieux.

Guiffrey, J. Histoire de la tapisserie depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. gr. 8°, VIII, 535 p. avec 113 grav. et 4 pl. en couleur. Tours, Mame et fils. fr. 15. —.

Hannover, E. Ein Abriss der Geschichte des Stuhls. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 1.)

Hatschek, H. J. Das Manufakturhaus auf dem Tabor in Wien. Ein Beitrag zur österr. Wirthschaftsgeschichte des 17. Jahrh. [Aus: „Staats- und socialwissenschaftl. Forschungen", VI, 1. Herausg. von Gust. Schmoller.] gr. 8°. (Mit 2 Plänen und 1 Abbildg. d. Manufakturhauses.) VIII, 89 S. Leipzig, Duncker & Humblot. M. 2. 80.

Haushofer, M. Ueber Handfertigkeit. (Bayer. Industr.- und Gewerbebl., 11.)

Higgin, G. Commercial and industrial Spain. (Reprinter from „Fortnightly Review" with additions.) Post 8°, 114 S. London, E. Wilson. 2 sh.

Hofmann, K. B. Das Blei bei den Völkern des Alterthums. (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausg. v. Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff. XX. Serie.) 8°, 48 S. Berlin, C. Habel, 1885. M. 1. —.

Hübler, F. Beiträge zur Geschichte der deutschen Industrie Nordböhmens. 1. Johann und Franz R. v. Liebig. (Mitth. des Ver. f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXIV, 1.)

Huszka. J. Der gestickte Mantel zu Debreczin. (In magyar. Sprache.) Müvészi, Ipar, 1885, 3.)

Industrie, la grande, les Arts et les Expositions (organe du commerce universel). f°, à 2 col., 42 p. avec grav. et annonces illustrées. 1re année, N° 1. (nov.—déc. 1885). Paris. Abonn.: fr. 40. —.

Industrie, die keramische, zu Beauvais (Frankreich). (Centralbl. f. Glas-Industrie u. Keramik, 5.)

Jacobi, H. Von der erzgebirgischen Eisenindustrie. (Wiss. Beil. d. Leipziger Ztg., 1—2.)

Jacobsthal, J. E. Süditalienische Fliesenornamente. Nach Orig.-Aufnahmen herausg. f°. (30 Chromolith. und 20 S. Text mit 32 eingedr. Illustr.) Berlin, Wasmuth. M. 65. —.

Jacquot, A. Guide de l'art instrumental, dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes, orné de 30 dessins. 8°, XII, 295 p. Paris, Fischbacher.

Jännicke, F. Zur Geschichte der niederländischen Steinzeugindustrie des XVII. Jahrh. (Kunstgewerbebl., 5.)

Jakabffy, F. Ueber Kamin-Oefen. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 1885, 2.)

Jewitt. Quain conceits in pottery. (Antiquary, Jan.)

Johansen, P. Ueber Geschmack in der Dekorirung von kunstindustriellen Erzeugnissen. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 1.)

Kalb, G. Die Kunst im Handwerk. (Sammlung gemeinnütz. Vortr.) Hrsg. v. Deutsch. Ver. z. Verbreitg. gemeinnütz. Kenntnisse in Prag. 107. 8°, 16 S.

Karabacek, J. Metallurgische Etymologien. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., 3.)

Keramik im Alterthum. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, I. 1.)

Kick, W. u. O. **Seubert.** Mustersammlung für Möbeltischler. Eine Sammlg. meist ausgeführter Entwürfe und Zeichnungen von Möbeln aller Art. Mit Details in natürl. Grösse und mit Preisberechnungen. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f°. (4 Steintaf. m. 2 Bog. Details.) Ravensburg, Dorn. M. 2. —.

Kisa, A. Schlesische Spitzen. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Mus., 2.)

Klein, V. Von italienischen Majolikafabriken. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 3.)

Kulle. Schwedische Volkswebereien. Mit 6 Farbendrucktafeln. (In schwedischer Sprache.) (Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen, 1885.)

Kunst, die christliche, im deutschen Zimmer. (Mit 2 Illustr.) (Arch. f. kirchl. Kunst, X, 2.)

Kunststück, ein japanisches. (Sprech-Saal, 7.)

Lafond, P. Histoire de S. Jean-Baptiste au château de Pau. Suite de tapisseries de la fin du XVe siècle. (L'Art, 523.)

Lange, J. Einige Bemerkungen über die Kunstindustrie unserer Tage. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 1.)

— Ueber die Kunst im Dienste der Revolution. (In dänischer Sprache.) Nordisk Tidsskr. f. Vetenskap, Konst o. Ind., 1886, 1.)

Leland, C. G. Home arts. 1. Wood carving. (Art Journ., Febr.)

— Cuir-bouilli or stamped leatherwork. (Art Journ., März.)

Lessing, J. Einfache Möbel der italienischen Renaissance. (Kunstgewerbebl., 6.)

Linas, C. de. Les crucifix champlevés polychromes, en plate peinture, et les croix émaillées. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

— La tombe en cuivre émaillé du cardinal de Tulle à Saint-Germain-les-Belles. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 1.)

Looström, L. Der Thronhimmel König Friedrichs II. von Dänemark im National-Museum zu Stockholm. (In schwed. Sprache.) (Meddelanden Från Svenska Slöjdföreningen, 1885.)

Macht, H. Japanische Emailarbeiten in Nürnberg. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, I.)

Marchaat, L. Recherches sur les faïenceries de Dijon. 4⁰, 71 p. et pl. Lyon, imp. Darantière.

Materka, A. Thonwaaren aus dem XVI. Jahrhundert zu Kuttenberg. (In böhm. Sprache.) (Pamatky arch. a mistopisné, XIII, 2. 3.)

Mejborg. Ueber die Ausstellung moderner Goldschmiedearbeiten. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 6.)

— Wechselnde Stilrichtungen im dänisch. Kunstgewerbe. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 3.)

Meier, F. J. Meister Bernard Palissy. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 2.)

Methode, japanische, Gefässe zu formen. (Sprech-Saal, 3.)

Mössel, G. Alte Schmiedeeisenarbeiten aus Nürnberg (15. bis 18. Jahrh.). Als Vorbilder für das Kunstgewerbe gesammelt u. geordnet. I. Serie. f⁰. 20 Taf. in Lichtdr. Nürnberg, G. Mössel. M. 20. —.

Montaigne. Tapisseries. (Chron. des B.-Arts, 1885, 10.)

Müntz, E. A short history of Tapestry, from the earliest times to the end of the eighteenth century. Transl. by Louisa J. Davis. Post 8⁰, 400 p. (Fine Art Libr.) London, Cassell & Co. 5 sh.

— Notes sur la tapisserie. (Courr. de l'Art, 52.)

— Les tapissiers d'Arras à la fin du XIVᵉ siècle et au commencement du XVᵉ. Notes. (Courr. de l'Art, 1886, 1.)

Museum, ein, der Bildweberei in Florenz. Nach „The Art Journal". (Kunstgew.-Bl., 3.)

Myskovszky, V. Das Kunstgewerbe in den alten Städten Nordungarns. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 1885, 1.)

Negri, A. et G. de. Des tissus pourprés du Pérou. 8⁰, 3 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue d'ethnographie.)

Neuheiten in Thonwaare. (Sprech-Saal, 5.)

Niederhöfer, Ph. Kleine Möbel. 100 Motive auf 26 Taf. Eine Sammlung mustergiltiger Entwürfe von Zierschränken, Damen- u. Herrenschreibtischen, Servier- u. Nähtischen, Sesseln, Phantasiestühlen, Bänken, Consolen, Postamenten etc. in einfacher u. reicher Gestaltung im Stile der Renaissance, Barock u. Rococo. gr. 4⁰, 4 S. Frankfurt a. M., Niederhöfer. M. 8. —.

Nielli. Ueber moderne Fälschungen. (The Athenæum, 3044.)

Nyrop, C. Ueber dänische Eisenarbeiten. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 3.)

— Die Goldschmiedezunft in Kopenhagen. Zu deren bevorstehendem Jubiläum. (In dänisch. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 5.)

— Thorwaldsen u. die dänische Kunstindustrie. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 4.)

— Ueber das Verhältniss zwischen Meistern und Gesellen in der Zunftzeit. Vortrag auf dem 5. dänischen Gewerbetag am 21. Juli 1885. (In dän. Sprache.) 8⁰, 30 S. Odense 1885.

Pape, J. Musterzimmer. Vollständige Decorationen für bürgerl. u. herrschaftl. Wohnungen in Form u. Farbe. (In 2 Bdn. à 6 Lfgn.) 1. Bd. 1 Lfg. f⁰, 5 Taf. in Steindr., Chromolith. und Lichtdr. Dresden, Gilbers. M. 7. —.

Popelin, C. Petite leçon sur l'art de l'émail. (Les Lettres et les Arts, 1886, 1.)

Prignot, E. Vorlagen für Tapezierer und Decorateure. 100 lith. Taf. 2. Aufl. 1.—4. Lfg. f⁰. (à 5 Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 5. —.

Radisics von Kutas, E. Zwei Arbeiten des Matthäus Wallbaum. (Kunstgewerbebl., 5.)

Reuter, R. Ueber Galvanoplastik. (Jahrb d. n.-ö. Gewerbe-Vereins, III.)

Robert, C. Quelques mots sur le mobilier préhistorique et sur le danger d'y comprendre des objets qui n'en font pas partie. 8⁰, 3 p. Paris, imp. nationale. (Extr. des Comptes rendus de l'Acad. des inscript. et belles-lett.)

Robinson, G. T. Suggestions in decorative design from the works of the great painters. (Art Journal, Januar.)

Rosenberg, M. Eine vergessene Goldschmiedestadt (Strassburg). (Kunstgew.-Bl., 3. 4.)

— Ein Schüler Jamnitzers. (Kunst u. Gewerbe, II.)

Ruepp, R. Etoffes anciennes des églises et couvents de Soleure (Solothurn). Collect. et photogr. sous l. dir. de R. R. 51 planches in f⁰. Paris, 1885.

Schiodte, E. Der gothische Schrank in d. Kjertemínder Kirche. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 1.)

Schubert - Kaiserslautern, A. Schmiedeeisernes Grabkreuz. (Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 12.)

Schultz, A. Einige Breslauer Rot-, Stück- und Glockengiesser. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Wort, 60. Bericht.)

Schulze-Berge's Verfahren und Maschine zum Bedrucken von Glas- u. Porzellangegenständen. (Sprech-Saal, 6., nach „Dingl. polyt. Journal".)

Sessel, über, mit geschnittenem Leder. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 1885, 2.)

Steinzeug, das neue, von Raeren. (Sprech-Saal, 4.)

Ueber farbige Stickereien. Nach J. Falke's „Kunst im Hause". (In dänisch. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 5.)

Studniczka, Fr. Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht. Mit 46 Abbild. im Text. (Abhandl. d. archäolog.-epigraph. Seminars der Universität Wien.) 6. Hft. gr. 8⁰, VIII, 143 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 6. —.

Stübchen-Kirchner, R. Geschichte der k. k. Quincaillerieschule in Gablonz. (Centralbl. f. Glasindustrie u. Keramik, I, 1.)

Krauss, J. U. Königl. französische Tapezereyen, oder überaus schöne Sinnbilder, in welchen die vier Elemente sammt den vier Jahreszeiten vorgestellt werden. (Augsburg 1687). f⁰. (8 Lichtdrucktaf.) Wien, Schroll & Co. M. 18. —.

Thalbitzer, V. A. Ueber Entwickelung d. Kunsthandwerks. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 3.)

Thallóczy, L. Die Krone des Fürsten Stefan Bocskay. Mit 17 Illustr. im Text. (Ungarische Revue, 1885, X.)

Tidsskrift for Kunstindustri. Redigeret af C. Nyrop. (I. Jahrg. 1885.) 6 Hefte. 4⁰. Kopenhagen, Gad. 6 Kr.

Treiben, das, in Eisen. (Wieck's Dent. Gewerbe-Ztg., 1886, 5, nach d. „Zeitschr. f. Maschinenbau u. Schlosserei".)

Ulrich, W. Die Innungen früherer Zeit. (Europa, 52.)

Urbani de Gheltof, G. M. Les Arts industriels à Venise au moyen-âge et à la renaissance. Trad. de A. Cruvellié. Ouvrage illustré. 8⁰, Venise, Usiglio & Diena, 1885. L. 10. —.

Wath, A. Electro-Definition: a practical Treatise on the Electrolysis of Gold, Silver, Copper, Nickel and other Metals and Alloys. With descriptions of . . . the materials and processes used in every department of the Art and several chapters on Electro-Metallurgy. With num. illustr. Crown 8⁰, 576 S. London, Lockwood. 12 sh. 6 d.

Weilbach, Ph. Beiträge zur Geschichte des Mobiliars in Dänemark von etwa 1800 bis 1860.

(In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 6.)

Werth, der historische, der Keramik. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 3.)

Wustmann, G. Leipziger Schlosserarbeiten des XVIII. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., 5.)

Yriarte, Ch. Le graveur d'épées de César Borgia. (Les Lettres et les Arts, févr.)

Zach, G. Ueber das Töpfer-Gewerbe. (In böhm. Sprache.) 8°, 12. Kuttenberg, Solc.

Zukunft, die, des europäischen Kunstgewerbes. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 7.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bergau, R. Inventur der Bau- und Kunstdenkmäler in der Prov. Brandenburg, im Auftrage d. Brandenburg. Provinziallandtages unter Mitwirkung von A. v. Eye, W. Köhne, A. Körner etc. bearb. Mit vielen Abbildungen. Hoch 4°, XX, 813 S. Berlin, Voss. M. 20. —.

Du Cleuziou, H. La France artistique et pittoresque: Bretagne par Henri Du Cleuziou. T. 1. Le Pays de Léon. 1er part. 8°, XII—103 p. avec armoir. en couleur et grav. par Basnet, Corbeil. Paris, Monnier, De Brunhoff et Cie. fr. 5. —.

Grässe, J. G. Th. In welcher Weise sind die Museen allgemein nutzbar zu machen? (Zeitschrift f. Museologie, 24.)

Haupt, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein mit Ausnahme des Kreises Herzogth. Lauenburg. Im Auftrage der provinzialständ. Verwaltg. bearb. (2—3 Bde., in 6—7 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8°, VII, 52 S. mit eingedr. Fig. u. eingeklebten Lichtdr. Kiel, Homann. M. 1. —.

Ilg, A. Kunsttopographisches aus Süd-Tyrol. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XI, 4.)

Kunstdenkmäler im Grossherzogth. Hessen. Inventarisirung u. beschreib. Darstellung d. Werke der Architektur, Plastik, Malerei u. d. Kunstgewerbes bis zum Schluss des XVIII. Jahrh. Herausg. durch eine im Auftrage Sr. K. Hoh. d. Grossherzogs zu diesem Zweck bestellte Commission. A. Provinz Starkenburg. Kreis Offenbach. Von G. Schäfer. Mit 71 Textillustr. u. 11 Taf. in Lichtdr. Lex.-8°, VI, 256 S. Darmstadt, Bergsträsser in Comm. M. 9. —.

Michel, E. Les Musées d'Allemagne (Cologne, Munich, Cassel). Avec 15 eaux-fortes et 80 grav. (Biblioth. internat. de l'Art.) 4°, VIII, 297 S. Paris, Ruam, 1886. fr. 40. —.

Mothes, O. Sächsische Kunstalterthümer. (Allg. Kunst-Chronik, 9.)

Aachen.

— **La Tour-Keyrié,** A. M. de. Promenade d'un étranger à Aix; description des principaux monuments, objets d'art, églises etc. 12°, VIII, 104 p. Aix, Makaire. fr. 1. 25.

Antwerpen.

— Architektur, die, auf der diesjährigen internationalen Kunst-Ausstellung in Antwerpen. (Deutsche Bau-Ztg., 1885, 98.)

— **Bamps.** L'exposition universelle d'Anvers. (Revue internationale, VIII. 6. IX, 1.)

— Catalogue officiel de la section industrielle et commerciale de la République française à l'exposition universelle d'Anvers (1885) publié sous le patronage du ministère du commerce. 8°, XIV—192 p. Paris, Monnier et Cie. fr. 1. —.

Angoulême.

— Catalogue du musée archéologique d'Angoulême. 8°, 70 p. avec grav. Angoulême, imp. Chasseignac et Cie.

Antwerpen.

— **Cesare,** R. di. La morale della Esposizione di Anversa: lettere al direttore della Rassegna. In-8°, 88 p. Roma, tip. Nazionale.

— **Famière,** Th. Les colonies françaises à l'Exposition d'Anvers. (La Chronique des B.-Arts, 1885, Anvers.)

— Exposition universelle d'Anvers. (L'annee scient. et industrielle, 1886.)

— **Génard,** P. Anvers à travers les âges, publié sous le haut patronage de LL. MM. le Roi et la Reine des Belges. 1re livr. 4°, 32 p. avec grav. et une carte. Bruxelles, Bruylant-Christophe et Cie (L'ouvrage comp. environ 40 livr. de 32 p. chacune. fr. 2. —.

— **Karl.** Le cercle artistique d'Anvers et ses expositions. (La Fédération artist., 50—52 bis, 1885.)

— **Lami,** E. O. Exposition universelle d'Anvers (1885), section française: Rapport sur les travaux du jury de la classe 8 (enseignement). 4°, 207 p. Paris, imp. Maréchal et Montorier.

— **Michelsen,** C. Von der Ausstellung in Antwerpen. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 1.)

— **Radisics,** E. Die Ausstellung in Nürnberg u. Antwerpen. (In magyar. Sprache.) Müvészi Ipar, 1885, 1. 2.)

— **Van Tricht,** V. L'exposition universelle d'Anvers. (Rev. des quest. scientif., 1885, 4e livr.)

Arlesheim.

— **Stocker,** F. A. Dorf, Schloss, Stift und Anlagen. (Vom Jura z. Schwarzwald, 4.)

Berlin.

— Die Ausstellung bei Gurlitt. (Gegenwart, 49.)

— **Donop,** L. Verzeichniss der gräfl. Raczynskischen Kunstsammlungen in der kgl. National-Galerie. 8°, XXVIII, 116 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. 1. —.

— Exposition du cinquantenaire de Menzel. (Chron. des Arts, 2.)

— Glasschränke und Ausstellungs-Vorrichtungen im k. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Hrsg. im Auftrage der General-Verwaltung der kgl. Museen. f°. (20 Steintaf.) Mit Text. 4°, 8 S. Berlin, Wasmuth. M. 12. —.

— **Laforgue,** J. L'exposition de sculpture polychrome à la National-Galerie. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

— **Lehfeldt,** P. Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke. (Allg. Kunst-Chronik, 52.)

— — Kunstbriefe a. B. (Allg. Kunst-Chronik, 9.)

— **Nyári,** A. Die Ausstellung mehrfarbiger Statuetten in Berlin. (In magyar. Sprache.) Müvészi Ipar, 1885, 3.)

— **Pietsch,** L. Berliner Brief. (Die Kunst für Alle, I, 2.)

— **Rosenberg,** A. Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in d. Berliner National-Galerie. (Kunst-Chronik, XXI, 9. 11.)

— — Die Menzel-Ausstellung in Berlin. (Kunst-Chronik, XXI, 13.)

— **Tschudi,** H. v. Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der National-Galerie. (Der Kunstfreund, I, 24.)

— **Seidel,** P. Neue Erwerbungen der k. Museen. Abtheilung f. christliche Sculptur. (Deutsche Litteratur-Ztg., 11.)

— **Voss,** G. Farbige Bildhauerarbeiten in der Berl. National-Galerie. (Die Kunst f. Alle, I, 5.)

Berlin.

— **Voss,** G. Neuerwerbungen der kgl. Museen zu Berlin. (Die Kunst f. Alle, 1, 2.)

— — Die Ausstellung von Werken W. Camphausen's und Th. Kotsch's in der National-Galerie zu Berlin. (Die Kunst f. Alle, I, 3.)

— — Gurlitt's Kunstsalon in Berlin. (Die Kunst f. Alle, I, 4.)

— Weihnachtsmesse, von der kunstgewerblichen, im Architektenhause in Berlin. (Spr.-Saal, 53.)

— **Zulassung,** die, von Werken der decorativen Kunst auf der Jubiläumsausstellung zu Berlin. (Sprech-Saal, 10.)

— **Rd.** Die Zulassung von Werken der decorativen Kunst auf der Jubiläumsausstellung zu Berlin. (Kunst-Chronik, XXI, 5.)

Brünn.

— **Böheim,** W. Die Ausstellung von Waffen im Mähr. Gewerbe-Museum zu Brünn. (Kunstgewerbeblatt, 4.)

— — Kunsthistorische Erläuterungen zu der vom Mähr. GeWerbe-Museum veranstalteten Ausstellung von Waffen, Kriegs- u. Jagdgeräthen. — Vortrag. — (Mttth. des Mähr. Gew.-Mus., 17 ff.)

Brüssel.

— Musée royale de Bruxelles, photographie d'après les originaux par François Hanfstaengl, à Munich. 42 epreuves format impérial sur carton 88 : 70 centim. à fr. 16. —. et 6 épreuves format facsimile à fr. 37. 50. Bruxelles, Dietrich et Cie.

— **Verdavainne,** G. Au cercle artistique de Bruxelles. (La Fédération artist., 1885, 6—9.)

Budapest.

— Neue Erwerbungen des ungar. Kunstgewerbe-Museums. (In magyar. Sprache.) (Müvészt Ipar, 1885, 1. 2.)

— **R.** Das ungar. Landes-Kunstgewerbe-Museum zu B. (Kunstgewerbebl., 3.)

— **Sonnenfeld,** S. Neuerwerbungen des ungar. Kunstgewerbe-Museums. (Allg. Kunstchron., 9.)

— Die Galerie ungarischer historischer Bildnisse in B. (Allg. Kunst-Chronik, 5.)

— **Uhl,** A. Die Ausstellung indischer Kunsterzeugnisse in Budapest. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 1885, 1. 2.)

Chartres.

— **Mely,** F. de. Le Trésor de Chartres (1310—1793). 8°, XLIX—136 p. avec grav. et 15 pl. hors texte. Paris, Picard.

Dijon.

— Dijon pittoresque et Dijon qui s'en va, publié sous la direction de V. Prost. Contenant 100 pl. lithograph. par Lippe, avec notices explicatives et une étude historique par un groupe d'amateurs. T. 1er ou 1re année. 4°. Dijon, Lamarche.

Dresden.

— **Jeremias.** Zu einigen assyrischen Alterthümern in den kgl. Museen zu D. (Zeitschr. f. Assyriologie, I, 1.)

Düsseldorf.

— **Ausstellung,** Levantinische, des Central-Gewerbevereins zu Düsseldorf in der Kunsthalle zu D. (Westdeut. Gew.-Bl., 1885, 12.)

— Bericht über die vierte ord. General-Versammlung des Central-Gewerbe-Vereins f. Rheinland, Westfalen etc. Jahresber. d. Gew.-Museums in Düsseldorf. — (Westd. Gew.-Bl., 1885, 12.)

— Keramisches in der Levantinischen Ausstellung in Düsseldorf. (Sprech-Saal, 51.)

Dulwich.

— **Ronaix,** P. La Dulwich college gallery. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Florenz.

— Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella r. galleria degli Uffizi in Firenze. 8°, XLVIII, 23 p. Roma, tip. Fratelli Bencini. L. 3. —.

Gent.

— **Van Duyse,** H. Gand monumental et pittoresque. Frontispice et dessins de Arm. Heins, Ed. Duyck, Puttacet, Stroobant etc. 4°, 151 p. Bruxelles, Office de publicite. fr. 3. 50.

Karlsruhe.

— **Pecht,** F. Künstlerisches aus Karlsruhe. (Die Kunst f. Alle, 1, 3.)

Kassel.

— Führer durch das Museum Fridericianum. 8°, 59 S. Kassel, Kay. M. —. 75.

Klagenfurt.

— Abtheilung, Die cultur- und kunsthistorische, der kärntnerischen Landes-Ausstellung 1885. (Carinthia, 9. 10.)

Kopenhagen.

— **Worsaae,** J. J. A. Ueber das Industriemuseum in Kopenhagen. (In dänisch. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 1.)

— Die Versteigerung der Sammlung des † Kammerherrn J. F. Sick. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1885, 4.)

Le Mans.

— **Palustre,** L. Monuments d'art de la ville du Mans. (Gaz. des B.-Arts, janv. ff.)

Lemberg.

— **Nirenstein,** M. Kunstbriefe aus L. (Allgem. Kunst-Chronik, 6.)

London.

— **Armstrong,** W. A pioneer collection of english pictures. (Art Journal, Januar.)

— — The Millais exhibition. (Art Journ., Febr.)

— **Dubouloz,** J. La XVIIe exposition rétrospective de la Royal academy of Arts. (Courrier de l'Art, 2.)

— **Monkhouse.** The institute of painters in oil colours. (Academy, 710.)

— — Mr. Marshall's drawings at the Fine Art Society. (Academy, 719.)

— — Sir John Millais at the Grosvenor. (Academy, 714.)

— — The royal Society of painters in water-colours. (Academy, 709.)

— — The winter exhibition at Burlington House. (Academy, 715.)

— **Philipps,** Cl. Exposition d'œuvres de maîtres anciens à l'académie r. de Londres. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

— — Quelques expositions à Londres. (Chron. des Arts, 40 ff.)

— **Rasolinson.** Turness Drawings at the Royal Academy. (The Nineteenth Century, März.)

— Royal academy. Old masters exhibition. (Art Journal, März.)

— **Ruskin,** J. Notes on some of the Principal Pictures of Sir John Everett Millais exhibited at the Grosvenor Gallery, 1886. 8°, 48 p. London, Reeves. 1 sh.

— **Tanis.** The Grosvenor Gallery. (Athenæum, 3039.)

Moulins.

— Catalogue du musée départemental de Moulins. 8°, VIII—141 p. et 39 pl. Moulins, imp. Auclaire. fr. 6. —. (Publ. de la Soc. d'émul. de l'Allier.)

München.

— **Regnet,** C. Münchener Kunst. (Allg. Kunst-Chronik, 4.)

München.
— Das Staatsmuseum für vorgeschichtliche Funde aus Bayern. (Allg. Ztg., B. 49 ff.)

New York.
— New York Illustrated: a pictorial delineation of street scenes, buildings, river views and other picturesque features of the great metropolis. With illustrations and maps of New York and vicinity. New edit. 8⁰. New York. 3 sh. 6 d.

Nürnberg.
— **De Vriese,** L. Een woord over de Internationale tentoonstelling van gewrochten uit edele metalen en metaalmengsels, te Nuremberg, in 1885. 12⁰, 16 p. Gand, L. de Vriese.

— Katalog der im german. Museum befindlichen Kartenspiele und Spielkarten. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, I, 25 ff.)

— **Gmelin,** L. Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nürnberg 1885. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 1885, 11. u. 12.)

Orvieto.
— **Overbeck,** F., e **Fracassini,** C. Lettere artistiche intorno a lavori in parte progettati, in parte eseguiti in Orvieto. Con cenni biografici e note, per il conte Tommaso Piccolomini Adami. 8⁰, 54 p. Orvieto, tip. Marsili.

Paris.
— Artistes (les) artésiens au Salon de 1885, suivi de: Exposition des œuvres d'Alphonse de Neuville. 8⁰, 24 p. Arras, imp. De Sede et Cie.

— **Brunot.** Meubles conservés par le Louvre. (Courrier de l'Art, 2 ff.)

— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Bibliothèque de l'Arsenal. T. I. 8⁰, VII, 502 p. Paris, Plon, Nourrit & Cie.

— Catalogue illustré des tapisseries du garde-meuble exposées au fêtes de l'Arbre de Noël et du jour de l'an (hiver 1885—1886) dans le Palais de l'Industrie. 8⁰, 48 p. avec grav. Paris, imp. Motteroz.

— **Champeaux,** A. de. Les acquisitions du Musée des arts décoratifs faites pendant l'année 1885. (Courrier de l'Art, 8.)

— **Courajod,** L. Les debris du Musée des monuments français à l'école des B.-Arts. (Chron. des Arts, 1 ff.)

— — Histoire du departement de la sculpture moderne au Musée du Louvre. Le Musée d'Angoulême. (L'Art, 522 ff.)

— **Crépinet,** A. Exposition universelle de 1889; Projet pour le choix d'un emplacement situé au-dessus de Suresnes en face du bois de Boulogne. 8⁰, 21 p. et plan. Paris, imp. Quantin.

— **Darcel,** A. La collection Charles Stein. (Gaz. des B.-Arts, févr. ff.)

— **Dargenty,** G. Exposition des aquarelles de M. Parcher. (Courrier de l'Art, 4.)

— — Exposition de O. Tassaert. (Courrier de l'Art, 2.)

— — Exposition du Cercle artistique et littéraire. La tombola Claude Lorrain. (Courr. de l'Art, 6.)

— — Exposition du Cercle de l'Union artistique. (Courrier de l'Art, 7.)

— **Delisle,** L. Rapport sur les collections du département des imprimés de la bibliothèque nationale. 8⁰, 39 p. Paris, Champion. (Extr. du Bull. des biblioth., 1885, N⁰ 4.)

— L'exposition de 1889 à Paris-Courbevole. (La Chron. des B.-Arts, N⁰ 12, 1885, Anvers.)

— Exposition des œuvres d'Auguste Magne à l'École des B.-Arts. (Chron. des Arts, 5.)

— Kunstgewerbe-Verein, Wiener, Berichte der Plenar- u. Generalversammlungen, Nov. 1885 bis Febr. 1886. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 1 ff.)

— **Gehuzac,** Noël. Collections contemporaines. I. Les Barye de M. Auguste Sichel. II. La collection Stein. (L'Art, 522.)

— **Gilbert,** P. Les petits salons. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— **Lafenestre,** G. Le Livre d'or du salon de peinture et de sculpture de 1885. 4⁰, IX, 122 p. et 16 pl. Paris, Libr. des biblioph. fr. 25. —.

— **Leroi,** P. Huitième exposition de la Société d'aquarellistes français. (L'Art, 522.)

— **Mantz,** P. La collection Charles Stein. (Gaz. des B.-Arts, 3.)

— Notice des peintures et sculptures acquises par l'Etat au Salon de 1885 et exposées au Palais des Champs-Elysees, le 25 oct. 1885. 16⁰, 55 p. Paris, imp. Motteroz.

— **Petitgrand,** V. Exposition des œuvres d'Auguste Magne à l'école des B.-Arts. (Courrier de l'Art, 7.)

— **Véron,** E. La verité sur l'affaire des tableaux offerts au Louvre. (Courr. de l'Art, 51.)

Pau.
— **Leroi,** P. Exposition de la Société des Amis des Arts de Pau. (Courrier de l'Art, 8.)

— — Le Musée de Pau. (Courrier de l'Art, 10.)

Perpignan.
— **Leroi,** P. Le Musée de Perpignan. (Courrier de l'Art, 10.)

Prag.
— Das kunstgewerbliche Museum zu Prag. Bericht d. Handels- u. Gewerbekammer in Prag. 8⁰, 36 S. Prag, Verlag d. Handels- u. Gewerbekammer.

Ravenna.
— **Cartwright,** J. Mediæval remains in Ravenna. (Portfolio, März.)

Reichenberg.
— **V(lvlé),** W. Unsere Schmuckausstellung. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Mus., 1.)

Reims.
— Repertoire archéologique de l'arrondissement de Reims (départ. de la Marne). 1er fasc. 8⁰, 118 p. et pl. Reims, Michaud.

Roanne.
— **Valabrègue,** A. Le musée de Roanne. (Courr. de l'Art, 7.)

Rom.
— **Erculei,** R. Les collections du Musée artistique et industriel de Rome. (Courr. de l'Art, 5.)

— — Inauguration de l'exposition des objets artistiques en métal. (Courrier de l'Art, 8.)

— — Le Musée des armures de Turin et l'Arsenal de Venise à l'exposition artistique des métaux. (Courrier de l'Art, 11 ff.)

Les Saintes.
— Catalogue de la bibliothèque de la ville de Saintes: par Louis Audiat. 8⁰, 704 p. Pons, imp. Texier, Saintes.

Venedig.
— **Wolf,** A. Kunstbriefe aus V. (Allg. Kunst-Chronik, 3.)

Wien.
— **Dorn,** A. Das Handels-Museum in W. (Volkswirthschaftl. Wochenschr., 112.)

— **Falke,** J. v. Rudolf v. Eitelberger und das Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 1 ff.)

— — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., 2.)

— **Ilg,** A. Ein niederösterreichisches Landes-Museum. (Die Presse, 1886, 16.)

Wien.

— Aus dem Kunstverein. — Aus dem Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 10.)

— **Leisching,** E. Die Weihnachts-Ausstellung d. Oesterr. Museums. Kunst-Chronik, XXI, 12.)

— **Lützow,** C. v. Aus den Wiener Museen. (Allg. Ztg., B. 331—337.)

— **Neumann-Spallart.** Die Bedeutung d. Orients für die Errichtung eines Handels-Museums. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 12.)

— **Radics,** P. v. Zum Besuche der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien unter Kaiser Karl VI. (Allg. Kunst-Chronik, 52.)

— **Ringer,** P. Die Canon-Ausstellung im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 4.)

— — Die XVI. Jahres-Ausstellung im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 10 ff.)

— — Die permanente Ausstellung im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 6.)

Wien.

— Die Versteigerung Artaria. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 1.)

— Die Versteigerungen Biegeleben, Teitelbaum u. Weyden. (Allg. Kunst-Chronik, 4.)

— Weihnachts-Ausstellung, die, im Oesterreich. Museum. (Centralbl. f. Glasindust. u. Keramik, I, 1.)

— Weihnachts-Ausstellung im k. k. Museum für Kunst u. Industrie in Wien. (Sprech-Saal, 3.)

Wiener-Neustadt.

— **Boeheim,** W. Die Gründung und bauliche Entwicklung von Wiener-Neustadt. Vortrag. 8⁰, 16 S. Wien, A. Hölder. 30 kr.

Zürich.

— **Müller,** A. Aus dem Gewerbe-Museum Zürich. I. Kunstschlosser- u. Schmiedearbeiten. (Schw. Gewerbebl., 2.)

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Mai bis 15. Juli 1886.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Adamy. Die technischen Hochschulen und die Aesthetik. (Deutsche Bau-Ztg., 25.)

Alt, Th. Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike. 8^0, VII, 142 S. Berlin, Grote. M. 4. —.

Baumeister. Archäologie u. Anschauung. (Pädagogisches Archiv, 4.)

Beissel, St. Blumen in Kunst u. Natur. (Stimmen aus Maria Laach, 30. Bd., 5. Heft.)

Biese, A. Die Naturanschauung des Hellenismus und der Renaissance. (Preuss. Jahrbücher, 57. Bd., 6. Heft.)

Blanc, C. Grammaire des arts décoratifs; décoration intérieure de la maison. Nouvelle édition. 8^0, XL—499 p. avec 11 chromolithogr. et 150 grav. Paris, Laurens. fr. 30. —.

Blankenstein, H. Zu welchem Zwecke studiren wir die griechische Baukunst? Festrede zum Schinkel-Feste d. Architekten-Vereins zu Berlin, am 13. März 1886, geh. 8^0, 15 S. Berlin, Ernst & Korn. M —. 50.

Böklen, O. Vorlagenwerk f. constructives Zeichnen zum Gebrauch an gewerbl. Fortbildungsschulen, Gewerbe-, Real- und Frauenarbeitsschulen. Im Auftrage der kgl. württemberg. Commission f. d. gewerbl. Fortbildungsschulen bearb. 88 Taf. 3. verm. Aufl. Fol. Mit Text. 8^0, 14 S. Stuttgart, Nitzschke. M. 22. 50. Inhalt: 1. Geometrisches Zeichnen (20 Taf.) M. 6. —. 2. Proportions-Zeichnen (40 Taf.) M. 10. —. 3. Perspective u. Schattenlehre (28 Taf.) M. 9. —.

Bogler, W. Ornamentale Vorlagen f. Gewerbeschulen u. zum Selbstunterricht. N. F. 36 (lith.) Blatt. F^0. Wiesbaden, Roth. M. 12. —.

Bucher, B. Der gewerbliche Unterricht im Königreiche Sachsen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 5.)

— Sollen wir Japaner werden? (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 4.)

Carot, H. Kunstverglasungen. Ein Musterbuch für Glaser. 132 Entwürfe in allen Stilen. 8^0. (132 color. Steintafeln.) Berlin, Claesen & Co. M. 20. —.

Carrière. Das Schöne u. der Zweck in der Kunst. (Gegenwart, 17.)

— Der goldene Schnitt. (Gegenwart, 12. 13.)

Chipiez, M. C. Cours de dessin d'ornement et d'architecture. 1^{re} série. Pl. 1 à 18. Paris, Quantin.

Cittadella-Vigodarzere, Gino. Sul pensiero e sul soggetto artistico del nostro tempo: discorso nella solenne distribuzione dei premi il 2 agosto 1885. 8^0, 95 p. (Atti della r. Accad. in Venezia, 1881—85.) Venezia, tip. Fratelli Visentini.

Colfs, J. F. Archéologie. (La Fédération artist., 1886, 10. 11.)

Day, L. F. Artist and artizan. (Mag. of Art, 67.)

Dilettantismus in der Majolika-Malerei. (Centralblatt f. Glas-Ind. u. Keramik, 11.)

Dobbert, Ed. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand. Rede. (Schulprogramm.) Berlin (techn. Hochschule, Kaisers Geburtstag).

Ebe, G. Das Zeichnen im Sinne der Renaissance. (Deutsche Bau-Ztg., 33.)

Facey, J. W. Elementary Decoration: a Guide to the simpler forms of Everyday Art, — to the Art of Ornamental Painting — 12^{mo}. London, Lockwood. 5 s. —.

Fachschule, die k. k., für Thonindustrie in Tetschen. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 16.)

Filipponi, N. Il metodo oggettivo in relazione col lavoro manuale nelle scuole. 8^0, 19 p. Velletri, tip. Stracca.

Fiorini, Ant. A un' alunna della accademia della belle arti. 16^0, 15 p. Livorno, tip. di Gius. Meucci, 1886.

Gerlach, M. Die Pflanze in Kunst u. Gewerbe. Vorrede v. Alb. Ilg. Darstellung d. schönsten u. formenreichsten Pflanzen in Natur u. Stil zur prakt. Verwerthung f. d. gesammte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes, in reichem Gold-, Silber- u. Farbendr. Ornament u. kunstgewerbl. Theil von A. Seder. Naturalistik von Jul. Berger, Fr. Sturm, William Unger (Radir.), Ed. Charlemont, Hugo Darnaut u. a. hervorragenden Künstlern. (In ca. 30 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (6 Taf. u. 2 Bl. Text). Wien, Gerlach & Schenk. M. 12. 60.)

Gesellschaft, Deutsche, zur Beförderung rationeller Malverfahren. Zweite Sitzung am 14. April 1886. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 21.)

Giraud, J. B. L'Organisation des musées et le Fonctionnement de l'enseignement du dessin en Angleterre. 8^0, VI, 114 p. avec tableaux. Lyon, imp. Storck.

Gottlob, S. u. K. **Grögler.** Einführung in das technische Zeichnen nach Modellen als Vorschule f. d. Unterricht im Maschinenzeichnen. Ein Lehrmittel für den Fachzeichenunterricht an gewerbl. Fortbildungsschulen. 12 (lith.) Blatt in Imp.-Fol. Mit Text. 8⁰, 23 S. Wien, Hölder. M. 10. —.

Guillaume, E. De l'esthétique dans l'enseignement de l'art. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

— Un programme pour l'enseignement du dessin. (Revue des arts décor., 10.)

Handwerkerschule, die, der Zukunft. (Wieck's Gew.-Ztg., 23.)

Höhne, A. Entwurf eines Lehrplanes für den Zeichnenunterricht am Realgymnasium. 16 S. Lippstadt (Realgymnasium).

Holzmalerei, die, in ihrer Entwickelung und auf ihrem jetzigen Standpunkte. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 23.)

Hullmont, J. Art décoratif. (La Fédération artistique, 10—11.)

Jung-Stilling, E. v. Vorlagen für den elementaren Zeichenunterricht. Qu.-gr. 4⁰. (100 zum Theil farb. Taf. mit 2 Bl. Text.) Riga, Mellin & Neldner. M. 9. —.

Kollmann, J. Plastische Anatomie d. menschlichen Körpers. Ein Handbuch f. Künstler u. Kunstfreunde. Mit zahlreichen Abbild. im Text. 8⁰, VIII, 564 S. Leipzig, Veit & Cie. M. 14. —.

Korn, M. Vraagboekje. Onderricht en voorbeelden voor allerlei werk in het haken. 8e druk. Met onderscheidene nieuwe voorwerpen vermeerderd. kl. 8⁰. (135 bl. met 130 houtsneden tusschen den tekst.) Gouda, G. B. van Goor zonen. f. —. 75.

Kröh, Fr. Ueber das Nachdunkeln und Nachgelben der Oelfarben. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 21.)

Lange, Jul. Die Farbe und die Bildhauerkunst. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 3.)

Leland, C. G. Stencilling (Patronenmalerei). (Art Journal, April.)

Lerch, P. Ueber Johs. Bochenek's Canon wider A. Froriep in Tübingen. 8⁰, 14 S. Berlin, Polytechn. Buchh. M. —. 50.

Lombardini, A. Manuale di anatomia pittorica con 39 incisione. 16⁰, 118 p. Milano, Ulrico Hoepli.

Louis, E. La question des arts décoratifs. (La Fédération artist., 10—11.)

Marquet de Vasselot. Esthétique de l'art industriel. 8⁰, 39 p. Paris, imp. Jouaust et Sigaux.

Matthias, J. Die Regel vom goldenen Schnitt im Kunstgewerbe. Ein Handbuch f. Werkstatt, Schule u. Haus. Mit 212 Abbild. u. Constructionen auf 19 Taf. gr. 8⁰, VIII, 102 S. Leipzig, Haessel. M. 8. —.

Pavan, A. La musa dell' arte; discorso letto nella solenne distribuzione dei premi agli alunni del R. Istituto di belle arti in Venezia, il 27 luglio 1884. 8⁰, 63 p. (Atti della r. Accad. in Venezia, 1884—85. I. Tip. Fratelli Visentini, 1885.)

Peintures murales, procédé Keim. (Journal-manuel de peintures, 1885, 12.)

Péquégnot. Anatomie descriptive des formes humaines, à l'usage des artistes peintres etc. Edition revue et augmentée par Auguste Rio. 8⁰, 48 p. et 24 pl. Paris, Le Bailly. fr. 4. —.

Petit, A. Plafond-Compositionen und Entwürfe reicher Decken- u. Wanddecorationen f. Maler, Bildhauer u. Stuckateure. 30 (Lichtdr.) Tafeln. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 60. —.

Poleró. Tratado de la Pintura en general. 4⁰, 288 p. Madrid, Cuesta.

Pulszky, K. v. Das Kunstgewerbe und der Stil. (In magyar. Sprache.) (Müveszi Ipar, 5.)

Ratto, G. La visione binocolare applicata alla prospettiva lineare con alcuni cenni della sua applicazione al bassorilievo; monografia artistica. 4⁰, 51 p. Genova, Montaldo (stab. tip. P. Martini), 1886. L. 3. —.

Rauschenberg, Fr. W. Was ist Kunst? (Deut. Bau-Ztg., 31 ff.)

Rio, A. Anatomie descriptive des formes du cheval, à l'usage des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, élèves et amateurs, augmentée de figures explicatives reproduisant complètement le système ostéologique et le système myologique. 8⁰, 55 p. et 8 planches. Paris, Le Bailly. fr. 3. —.

Sager, H. Leichtfassliche und gründliche Anleitung zum Malen mit Wasserfarben, mit besond. Berücksichtigung der Farbenmischungen und Schattirungen, für den Schul- und Selbstunterricht. 8⁰, 24 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 1. —.

Sanzio, Rafael, die Kunst, Maler zu werden. 2. gänzl. umgearb. u. verm. Aufl. Mit 20 Abbild. 8⁰, XI, 228 S. Wien, Hartleben. M. 2. —.

Sketches in water colours. By various Artists. Comprising 9 coloured plates with full instructions for copying and 8 sketches in black and white. 4 parts. 4⁰. London, Blackie. 5 sh. —.

Stevens, A. Impressions sur la peinture. 18⁰, 97 p. Paris, Libr. des bibliophiles. fr. 3. —.

Stransky, S. Versuch der Entwickelung einer allgemeinen Aesthetik, auf Schopenhauerischer Grundlage. (67 S.) Wien. Inauguraldiss.

Taurel, C. Ed. De Aesthetiek der vrouwelijke handwerken. Bekroonde beantwoording van de door de Vereeniging „Tesselschade" gestelde prijsfraag: „Kunst toegepast op vrouwelijke handwerken". Met 17 afbeeldingen en eene wapenkaart. 2e vermeerderde druk. Post 8⁰, 164 bl. Amsterdam, Gebr. Schröder. f. 1. 80.

Thurlemann, B. Musée de l'art décoratif, recueil d'exemples de décorations d'architecture, sculpture, peinture et industries d'art, 1re année. Paris, H. Gagnon.

Tiemersma Hzn., G. Vormleer of aanschouwlijke meetkunde. Verdeeling en vervorming van vlaktefiguren. Post 8⁰, 103 bl. met fig. tusschen den tekst.) Sneek, J. F. van Druten. f. —. 75.

Tranzi, A. I nemici dell' arte: cenni. 16⁰, 31 p. Roma, Forzani e C. 1886.

Unterricht, gewerblicher, im Königreiche Sachsen. (Wieck's Gew.-Ztg., 23.)

Valentin, V. Kunstgewerbliche Stilfragen. Lichtträger. (Kunst u. Gewerbe, IV.)

Vereschagin. Le progrès dans l'art. (Le nouv. Revue, 1er mai.)

Véron, E. L'enseignement du dessin en Angleterre et en France. (Courrier de l'Art, 17.)

Vorlagen für Holzmalerei nach Orig.-Entwürfen hervorrag. Künstler, wie E. Dopler, H. Ehrentraut u. A. (Collection Maucke.) 1—3. Lfg. Leipzig, Zehl. M. 20. 15.

Waleson, C. M. W. Haakboekje. Patronen met beschrijving voor onderwijs en zelfoefening. Met 97 grav. Post 8⁰, 4 en 194 bl. met houtsneden tusschen den tekst. Alkmaar, O. Kleritt-man. f. 1. 25.

Weiskotten, Ida. Nieuwste, practische en theoretische knipmethode. Met bijvoeging van

patronen. 8⁰, 8 en 50 bl. met 4 gelith. platen. Heerenveen, A. L. Land.

Wie man Kunstwerke geniessen soll. (Allg. Ztg., B. 131 ff.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Adamek, O. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst und Lessings Schrift: „Wie die Alten den Tod gebildet.“ (8⁰, 12 S.) Schulprogramm. Graz.

Alterthümer von Pergamon. Hrsg. im Auftrage des königl. preuss. Ministers der geistl., Unterrichts- u. Medizinal-Angelegenheit. (In 8 Bdn.) 2. Bd. gr. 4⁰ mit Atlas in gr. fol. Berlin, Spemann, 1885. M. 180. —. Inhalt: Das Heiligthum der Athena Polias Nikephoros von Rich. Bohn. Mit einer Beschreibung von Hans Droyson. Mit 49 Abbild. im Text u. einem Atlas v. 50 Tafeln. (143 S.)

Babelon. Recent Archaeological Discoveries in Persia. (The American Journal of Archaeology, II, 1.)

Barbier de Montault. Ampoule de plomb aux armes d'Isabeau de Bavière. (Revue de l'art chrét., 4.)

— Le reliquaire du Denier de Judas à Rome. (Revue de l'art chrét., 4.)

Barnaba d'Alsazia, P. Di un paliotto d'altare, del IX. o X. secolo ritrovato a S. Maria degli Angioli in quel d'Assisi. (Arte e storia, IV, 6.)

Barthélemy. Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et Aix du XIVe au XVIe siècle. (8⁰, 92 p.) Paris, imp. nationale. (Extrait du Bulletin archéol. du comité des travaux historiques et scientif. 1885.)

Behla. Funde in der abgetragenen Schanze an der ebenen Grenze bei Neuendorf (Kr. Luckau). (Mittheil. der Niederlausitzer Gesellschaft für Anthropologie u. Urgeschichte, 2. Heft.)

— Zur Rundwalluntersuchung. (Mittheilungen der Niederlausitzer Gesellschaft für Anthropologie u. Urgeschichte, 2. Heft.)

Bendall, C. A Journey of Literary and Archaeological Reseach in Nepal and Northern India during the winter of 1884/85. 8⁰, 90 S. Cambridge Warehouse. 10 sh.

Bernoulli, J. J. Römische Iconographie. 2 Tl. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen. I. Das Julisch-Claudische Kaiserhaus. Mit 35 Lichtdruckt. u. 59 eingedr. Illustr. 8⁰, XIV, 438 S. Stuttgart, Spemann. M. 30. —. (I. II, 1. M. 50.)

Brückner, A. Ornament u. Form der attischen Grabstelen. Mit 2 Taf. in Lichtdr. 8⁰, 93 S. Strassburg, Trübner. M. 3. 60.

Buchta, R. Die Ausgrabung der grossen Sphinx auf dem Pyramidenfelde von Gizeh. (Allg. Ztg., B. 160.)

— Enthüllung der Mumie König Ramses' II. (Allg. Ztg., B. 165.)

— Die Ergebnisse neuer Ausgrabungen in Aegypten. (Allg. Ztg., B. 155.)

Bulletin et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille et Vilaine. T. XVII Première partie. 8⁰, XXXI, 203 p. Rennes, impr. Catel et Cie.

Burnouf, E. Lettre relative aux fouilles de Tirynthe. (Revue gen. de l'architecture, 1, 2.)

Cagnat et **S. Reinach.** Exploration de la vallée supérieure de l'Oued-Tin. 8⁰, 24 p. et pl. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scient., 1886.)

Capannari. Di un Mētreo pertinente alla casa de Nummi scoperto nella via Firenze. (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, XIV, 1—3.)

Carrani, M. Il mausoleo di Adriano e il castel Sant' Angelo: memorie storico-militari. 16⁰ 137 p. Roma, tip. Voghera Carlo 1886 (Estr. dal giornale l'Italia militare, anno XXIV.)

Cardaillac, X. de. Le Tumulus sépultures d'Arzacq et de Thèze. 8⁰, 11 p. Dax, imp. Justère. (Extrait du Bulletin de la Société de Borda de Dax.)

Carré de Busserolle, J. X. Le monument celtique de Montsoreau. 8⁰, 7 p. Saumur, Milon fils.

Cohausen, A. v. Der römische Grenzwall in Deutschland. Militärische und technische Beschreibung desselben. Nachtrag. Mit 2 Taf. [Aus: „Annalen des Vereins für Nass. Alterthumskde. u. Geschichtsforschung.“] 8⁰, 36 S. Wiesbaden, Kreidel. M. 2. —. (Hauptwerk u. Nachtrag M. 26. —.)

Collignon, M. A Manual of Greek Archaeology. Translated by J. H. Wright. 8⁰, 380 p. London, Cassell. 5 sh.

Czerny, A. Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 8⁰, 319 S. Linz, Ebenhöch. M. 7. 20.

Dahlke. Der Flügelaltar aus Tramin. (Kunst u. Gewerbe, Mai.)

Danicourt. Sur quelques antiquités trouvées en Picardie. (Revue archéologique, févr.—mars.)

Deschmann, K. Die neuesten römischen Funde von Dernovo (Neviodum) in Unterkrain. (Mittheil. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 1.)

Ebe, G. Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts. (In 2 Bdn.) I. Bd. Mit zahlreichen in den Text gedr. Fig. u. 18 Taf. in Lichtdr. 8⁰, XVIII, 482 S. Berlin, Springer. M. 20. —.

Ermel, A. Bronze du chef gaulois Arda. (Bull. mensuel de numismatique et d'archéologie. V. année, 6. 7.)

Eroli, G. Oggetti antichi scavati in Terni dal 1880 al 1885, descritti. 8⁰, 42 p. con tavola. Roma, tip. Letteraria, 1886.

d'Estaintot. Fouilles et sépultures mérovingiennes de l'église Saint-Ouen de Rouen (déc. 1884 — février 1885.) 8⁰, 51 p. avec dessins. Paris, Picard.

Famiglia artistica (di Venezia): statuto sociale. 16⁰, 12 p. Venezia, tip. Fratelli Visentini, 1886.

Fiorelli, G. Notizie sulle scoperte di antichità avvenute nel mese di dicembre. (Atti della reale accademia dei Lincei 1885—86. Vol II. fr. 3. —. 4⁰, Roma, tip. della r. Accademia dei Lincei.

Forum (le) français illustré, bulletin mensuel des sociétés littéraires, artistiques et scientifiques de France et des colonies, publié sous les auspices de la société centrale la Genèse. Nr. 1. (Avril 1886.) 4⁰ a 3 col., 8 p. et grav. Dijon, imp. Carré. Paris, 106, boulevard Saint-Germain. Abonnement annuel: France et colonies fr. 1. 50; étranger fr. 2. 50. Un numéro 10 cent.

Fränkel, M. Geweihter Frosch. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäol. Instit., I, 1.)

Gaidoz, H. Etude de la mythologie gauloise. I. Le Dieu gaulois du soleil et le Symbolisme de la roue. 8⁰, 119 p. avec 26 fig. et 1 planche. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéologique 1884 et 1885.)

Gräf, B. De Bacchi expeditione indica monumentis expressa. Inest tabula. 8⁰, 56 p. Berlin, Weidmann. M. 2. —.

Graus, J. Die katholische Kirche und die Renaissance. (Aus: „Kirchenschmuck“.) Gr. 8⁰, Freiburg i. Br., Herder. M. —. 50.

Guglia, E. Helferich Peter Sturz, ein Kunstschriftsteller des vorigen Jahrhunderts. (Allg. Kunstchronik, 16.)

Hazlitt. On our Popular Antiquities. (The Antiquary, May.)

Hergenröther, C. Primitive christianity and the catholic church, compiled from G. Ott's and De Rossi's works of the catacombs. 8⁰, XIV, 280 S. mit eingedr. Holzschn. u. 1 Chromolith. Regensburg, Pustet. M. 5. —.

Hockenbeck. Funde und Ausgrabungen im Kreise Wongrowitz. (Zeitschr. der histor. Gesellsch. für die Provinz Posen, I, 3, 4.)

Hunziker, J. Ausgrabungen bei Ober-Siggingen, Aargau. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, April.)

Huszka, J. Ungarische Heilige des Szeklerlandes im XV. u. XVI. Jahrhundert m. 6 Abbildungen. [In magyar. Sprache.] (Archeologiai Értesítő, 1886, 2.)

Jentsch, H. Der Rundwall bei Stargardt im Gubener Kreise (Schl.) (Mittheil. der Niederl. Gesellschaft f. Anthropologie u. Urgeschichte, 2. Heft.)

— Prähistorische Wohnstätten aus der vorslavischen Periode. (Mittheil. der Niederlausitzer Gesellschaft f. Anthropologie u. Urgeschichte, 2. Heft.)

Joffroy. Description d'une pierre tumulaire et d'une meule romaine trouvées à Ambleny. 8⁰, 8 p. et pl. Soissons, imprim. Michaux. (Extr. du Bull. de la Soc. archéologique de Soissons. 1884.)

Laigue, de. Une excursion aux ruines des bains romains de Massaciuccoli. (Revue internationale, IX, 5.)

Lanciani. Comunicazione sul ricongiungimento di parecchi frammenti della pianta marmorea capitolina. (Atti della reale accademia dei Lincei. 1885—86. Vol. II. fasc. 3. 4⁰. Roma, tip. della r. Accad. dei Lincei.)

— Fistole acquarie letterate, aggiunte di recente alla collezione capitolina. (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, XIV, 4.)

— Notizie del movimento edilizio della città in relazione con archeologia e l'arte; Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, XIV, 1—3.)

Lanckoronski, K. G. F. Ein Ritt durch Cilicien. (Allg. Ztg., B., 110 ff.)

Le Blant, E. Sarcophages chrétiens de la Gaule. 4⁰, XXIV, 171 p. et 59 pl. Paris, imp. nat.

Legrand, M. Les Ruines romaines et les Mosaïques de Souzy-la-Briche, arrondissement d'Etampes (Seine-et Oise). 8⁰, 39 p. et pl. Orléans, Herluison.

Lewis. The Three Stone Circles in Cumberland, and the Relation of Stone Circles to adjacent Hills and outlying Stones. (Journal of the Anthropological Institut of Great-Britain, May.)

Liebenau, Th. v. Das Kloster Werthenstein. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskde, April.)

Limousin (le) littéraire, artistique, scientifique, industriel, agricole et commercial, revue provinciale paraissant le dimanche. Nr. 1. 27 mars 1886. Petit in f⁰ à 3 col., 4 p. Limoges, impr. Gely. Abonn. ann. 3 fr.

Lindenschmit, L. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. Uebersicht der Denkmale u. Gräberfunde frühgeschichtl. und vorgeschichtl. Zeit [in 3 Thln.]. I. Thl. Die Alterthümer der merovingischen Zeit. Mit zahlreichen eingedr. Holzst. 2. Lfg. 8⁰, 321—456 S. Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 12. —.

Lisle du Dreneuc, de, Bretagne. Les triangles de menhirs de la Loire-Inferieure et les menhirs triangulaires du pays de Retz. (Revue archéologique, février-mars.)

Lübke. Heinrich Schliemann und seine Entdeckungen. (Nord und Süd, April.)

Mähly, J. J. Zur ägyptischen Alterthumskunde. (Blätter f. litterar. Unterhaltung, Nr. 16.)

Mampell, Fr. J. Die Heidenmauer auf dem Odilienberg im Elsass. Ein Beitrag zur Veranschaulichung altgermanischer u. gall. Sitten u. Verhältnisse am Oberrhein. 8⁰, 109 S. Strassburg, Heitz. M. 2. —.

Marx, F. Dioskuren aus Süditalien. (Archæol. Ztg., 1885, 4.)

Mayer, M. Alkmeons Jugend. (Archæol. Ztg., 1885, 4.)

Mazzoni, A. Sisto V. e l'inalzamento dell' obelisco vaticano: ricordo del III centenario (30 aprile — 10 settemb. 1586.) 16⁰, 37 p. Roma, tip. della buona Stampa, 1886.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie. 3ᵉ serie. T. 2. 8⁰, XCVII, 433 p. Chambéry, imp. Chatelain.

Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen 1885. 8⁰, XI, 418 p. Caen, Le Blanc-Hardel. fr. 10. —.

Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 9. 8⁰, XLVII, 63 p. Pontoise, imprimerie Paris.

Mestorf, J. Vorgeschichtliche Alterthümer aus Schleswig-Holstein. Zum Gedächtniss des 50jährigen Bestehens des Museums vaterländ. Alterthümer in Kiel herausgegeben. 765 Fig. auf 62 Taf. in Photolith. nach Handzeichnungen von Walter Prell. 8⁰, 35 S. Hamburg, O. Meissner's Verl. M. 10. —.

Meyer, A. B. Publikationen des königl. ethnographischen Museums zu Dresden. Herausg. mit Unterstützung der Generaldirektion der königl. Sammlungen f. Kunst u. Wissenschaft zu Dresden. IV u. V. Fol. Leipzig, Naumann & Schröder. M. 120. —. (I.—V. M. 200.) Inhalt: IV. Alterthümer aus dem ostindischen Archipel u. angrenzenden Gebieten unter besond. Berücksicht. derjenigen aus der hinduischen Zeit. Mit 19 Taf. in Lichtdr., darunter 4 Chromolichtdr. u. 1 Karte. 24 S. 1884. M. 90. —. — V. Seltene Waffen aus Afrika, Asien u. Amerika. Hrsg. v. A. B. Meyer u. M. Uhle. Mit 10 Taf. Lichtdruck. 6 S. 1885. M. 30. —.

— Gurina im Obergailthal (Kärnten). Ergebnisse der im Auftrage der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien im J. 1884 vorgenommenen Ausgrabungen. Eine Vorstudie zur weiteren Lokalforschung. Mit 14 Taf. in Lichtdr. 4⁰, VIII, 104 S. Dresden, W. Hoffmann, 1885. M. 20. —.

Meyer, K. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. (Vierteljahrsschr. f. Kultur u. Lit. der Renaissance, I, 4.)

Mittheilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen. 1. Jahrg. 1886. 12 Nummern. 4⁰. Bremen, Kühlmann. M. 3. —.

Morgenthau, J. C. Der Zusammenhang der Bilder auf den griechischen Vasen. I. Die schwarzfigurigen Vasen. 8⁰, 88 S. Leipzig, Lieblsch. M. 1. 50.

Müntz. Les arts à la cour des Papes. Le pape Eugene IV. (Mélang. d'arch. et d'histoire, V, 5.)

Naue, J. Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit. (Antiqua, 1886, Nr. 1—4.)

Ohlenschlager, F. Neues aus Abusina (Eining). (Allg. Ztg., B. 98.)

Petrie. The Finding of Naukratis. (The Archaeological Journal, Nr. 169.)

Piat. Le château de Zenobi sur l'Euphrate. (Revue géographique, mai.)

Pictoral and Sculptural Art of Japan. (The Academy, Nr. 731.)

Pottier. Fouilles dans la nécropole de Myrina. (Bulletin de correspondance hellénique, X, 3 ff.)

Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1884—1885. 8°, 323 p. Paris, Picard.

Prou, M. Bassin de bronze du XIe ou du XIIe siècle représentant la jeunesse d'Achille. (Gazette archéolog., XII, 1—2.)

Pullan. Exploration and Excavation in Asia Minor. (The Archaeological Journal, Nr. 169.)

Rada y Delgado, J. de D. Nécropolis de Carmona. Memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Fol. 182 pag. y 25 lam. cromolitogr. Madrid, M. Tello, 1885.

Raffaelli, J. Il tabernacolo di bronzo ed il ciborio in marmo nella chiesa Metropolitana di Fermo. (Arte e storia, IV, 2.)

Recueil de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne. 2e série. T. 1. Année 1885. 8°, 384 p. Montauban, imp. Forestié.

Reformation, die, und die bildende Kunst. 2. Der neue Glaube und die Kunst. (Historisch-politische Blätter, 97. Bd., 8. Heft.)

Reinach, S. Courrier de l'art antique. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Reinach, S. et **E. Babelon.** Recherches archéologiques en Tunisie (1883—1884). 8°, 79 p. avec 10 pl. et fig. Paris, imp. nationale. (Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, 1886.)

Renan, E. Souscription pour le déblayement du grand sphinx de Gizeh. (Chron. des Arts, 13.)

Riehl, v. Ueber einen neuaufgefundenen romanischen Tragaltar. (Mit 2 Tafeln.) (Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Klasse der k. bayer. Akad. d. Wissenschaften zu München, 1886, 1. Heft.)

Rossi, Ad. Giornale di erudizione artistica. Nuova serie. vol. 1, fasc. 1°. (Gennaio 1886.) 4°, 32 p. Città di Castello, tip. S. Lapi.

Rossi, G. B. Il Cimetero di s. Sinerote martire in Sirmio. (Bulletino di archeol. cristiana, 4.)

— Scoperta d'una cripta storica nel cimetero di Massimo sulla via Salaria Nuova. (Bullett. di archeol. cristiana, 4.)

Saggio di un dizionario biografico di artisti visentini. 8°, 13 p. Vicenza, tip. S. Giuseppe di G. Rumor, 1885.

Saint-Hilaire, B. Inspection archéologique de l'Inde. (Journal des Savants, févr.)

Saladin, H. Description des antiquités de la regence de Tunis: Monuments antérieurs à la conquête arabe. Fascicule 1: Rapport sur la mission faite en 1882—1883. 8°, 239 p. avec 6 planches et 366 fig. Paris, imp. nationale. (Extrait des Archives des missions scientifiques et littéraires, IIIe série, I. 13.)

Schick. Die neu aufgefundenen Felsengräber neben der Jeremiasgrotte bei Jerusalem. (Zeitschrift d. deutsch. Palästina-Vereins, IX, 1.)

Schlumberger, G. Trois joyaux byzantins sur lesquels sont inscrit les noms de personnages historiques du IXe siècle. 8°, 8 p. avec fig. Paris, imp. nationale. (Extr. des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.)

Schneider, A. Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst. 8°, V, 191 S. Leipzig, Engelmann. M. 5. —.

Schneider. Neue Funde in Aventicum. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, April.)

Schratz. Der Kreuzgang des Dominikaner Nonnenklosters zum h. Kreuz in Regensburg und die in demselben befindlichen Epitaphien. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 4.)

Serrure, C. A. L'inscription gauloise de la pierre tumulaire de Voltino. (Bulletin mensuel de numismatique et d'archéol., V. année, Nr. 6. 7.)

Siehe. Die Bronze in der Niederlausitz. (Mittheil. der Niederlausitzer Gesellschaft f. Anthropol. u. Urgeschichte, 2. Heft.)

— Ein seltener Kupferpfund. (Mittheilungen der Niederlausitzer Gesellschaft etc., 2.)

Stegmann, H. Die Rochus-Kapelle zu Nürnberg u. ihr künstlerischer Schmuck. Kunstgesch. Studie. 4°, 48 S. m. 7 Lichtdr.-Taf. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft, 1885. M. 5. —.

Stephens. Montelius on the Bronze Age in Scandinavia. (Academy, Nr. 731.)

Torino artistica. Anno I. Nr. 1. (14. Febr. 1886.) 4°, fig., 4 p. Torino, tip. Vincenzo Bona, 1886. Cent. 30 il numero.

Undset, I. Zur Kenntniss der vorrömischen Metalizeit in den Rheinlanden. (Westdeutsche Zeitschr., V, 1.)

Union (l') des revues méridionales, organe hebdomadaire de la Provence, société littéraire, historique, scientifique et artistique de Marseille. Section française: le Midi littéraire, paraissant tous les quinze jours. Nr. 1. 4 avril 1886. 8°, 16 p. Marseille, impr. Schickler. Seicien prouvençalo: la Reneissenço, pareissent chasco quingenado. Nr. 1. 11. d'abrieu 1886. 4° à 2 col., 8 p. Marseille, impr. Schickler. Abonn. ann. au Midi littéraire et à la Reneissenço réunis: 10 fr.; à l'un des deux journ., 7 fr.

Vischer, R. Studien zur Kunstgeschichte. 8°, IX, 632 S. Stuttgart, Bonz & Co. M. 10. —.

Visconti. Elenco degli oggetti di arti antica, scoperti per cura della Commissione archeologica comunale, dal 1 gennaio a tutto il 31 dicembre 1885, e conservati nel Campidoglio o nei magazzini comunali. (Bulletino della Commissione archeologica communale, XIII, 4.)

— Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. (Bulletino della Commissione archeologica comunali di Roma, XIV, 1—3.)

Ward. On Oriental Antiquities I. Two Babylonian seal-cylinders. Unpublished or imperfectly published Hittite Monuments I. The Façade at Eflatûn-Bunar. (The American Journal of Archaeology, II, 1.)

Warsberg, A. v. Eine antike Nilfestung. (Allg. Ztg., B. 93.)

Watkiss Lloyd, W. Laocoon. (Portfolio, April.)

— Tiryns. (Portfolio, Mai.)

Weihwasserstein (benedicterium) aus dem VIII. Jahrhundert im grossherzoglich badischen Antiquarium zu Karlsruhe. (Arch. f. kirchl. Kunst, 5.)

Weinek. Eigenthümliche vorgeschichtliche Steinsetzungen und zwischen denselben ein Urnengrab. (Mittheil. d. Niederlausitzer Gesellschaft f. Anthropologie u. Urgeschichte, 2. Heft.)

Wernicke, E. Beiträge zur österreichischen Künstlergeschichte aus Geschichtsquellen schlesischer Provinzialstädte. (Mittheil. der k. k. Centr.-Commiss., N. F., XII, 2.)

— Triumphbogen und Triumphkreuz. (Christl. Kunstblatt, 5.)

— Urkundliche Beiträge zur Prager Künstlergeschichte. (Maler, Goldschmiede.) (Mittheil. der k. k. Centr.-Commiss., N. F., XII, 1.)

Wernicke, K. Beiträge zur Kenntniss der Vasen mit Meisternamen. (Archaeol. Ztg., 1885, 4.)

Woldrich, Joh. N. Die ältesten Spuren der Cultur in Mitteleuropa, mit besonderer Berücksichtigung Oesterreichs. Mit 35 in den Text gedr. Fig. Ein Vortrag gehalten im Verein „Mittelschule" zu Wien 1885. 8°, 25 S. Wien, Hölder. M. —. 75.

Wolters, P. Der Triton von Tanagra. (Archaeol. Ztg., 1885, 4.)

Wosinsky, Mor. Etruskische Bronzegefässe in Kurd. (Mit Illustr.) (Ungar. Revue, VI, 4. Heft.)

Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete, in Verbindung mit J. Oppert, A. H. Sayce, Eb. Schrader u. A. herausgeg. v. Carl Bezold. I Bd., Jahrg. 1886, 4 Hefte. 8°, (1 Heft 86 S.) Leipzig, O. Schulze. M. 16. —. (à Heft M. 5. —.)

II a. Nekrologe.

Caldecott, R., englischer Maler und Illustrator. (Chron. des Arts, 9.)

Danby, Th., englischer Aquarellmaler. (Kunst-Chronik, 27.)

Daubigny, Charles, Landschaftsmaler. (Kunst-Chronik, 34.)

Eichens, Phil. Hermann, Kupferstecher in Paris. (Kunst-Chronik, 34.)

Fergusson, James, Kunstschriftsteller in London. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 6.)

Frère, Ed., Genremaler. (Kunst-Chronik, 34.)

Hausmann, Karl, Director der Zeichenakademie in Hanau. (Kunst-Chronik, 25.)

Isabey, Eug. Louis-Gabriel, Maler. (Chron. des Arts, 18. — Allg. Kunst-Chronik, 20. — Kunst-Chronik, 30.)

Jungheim, Karl, Landschaftsmaler in Düsseldorf. (Allg. Kunst-Chronik, 24. — Kunst-Chronik, 37.)

Lafon, Jacques Émile, Maler. (Chronique des Arts, 9.)

Lapierre, Louis É., Landschaftsmaler. (Kunst-Chronik, 26.)

Lecointe, Charles Jos., Maler in Paris. (Chron. des Arts, 11.)

Mithoff, Oberbaurath und Kunstschriftsteller, in Hannover. (Deutsche Bau-Ztg., 28. — Kunst-Chronik, 32.)

Morin, Gustave, Maler in Rouen. (Chron. des Arts, 8.)

Naviet, Victor, Maler in Paris. (Chronique des Arts, 11.)

Oberegger, Matth., Bildhauer in Wien. (Kunst-Chronik, 27.)

Regnet, Karl Alb., Kunstschriftsteller. (Kunst-Chronik, 28.)

Ring, Ferdinand Eduard, Bildhauer in Kopenhagen. (Kunst-Chronik, 35.)

Sauvage, D. Architekt in Lille. (Daly: Revue gén. de l'architecture, IV. ser., XII, 11. 12.)

Schuler, Karl, Bildhauer. (Kunst-Chronik, 32.)

Stephenson, Joh., englischer Kupferstecher. (Kunst-Chronik, 37.)

Tassaërt, Octave, Maler in Paris. (Pousonailhe: Artiste, janv.)

Turbain, Karl, Bronzegiesser. (Allgem. Kunst-Chronik, 17.)

Vogel, Albert, Holzschneider. (Kunst-Chronik, 32.)

III. Architektur.

Abram, W. A. An old Lancashire manor-house: Livesey Hall. (Art Journal, Mai.)

Adam, Iván. Ueber die Dorfkirche zu Zsid, mit 5 Abbildungen. (In magyar. Sprache.) (Archeologiai Ertesitő, VI, 2.)

Arendt, Ch. Notice sur la chapelle de St.-Quirin (Sanct Grein). 12°, 11 S. Luxemburg, Breisdorff. M. —. 60.

Baukunst, die, des Mittelalters in Frankreich. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 15.)

Bilkov. Die Filialkirche zum hl. Johannes d. T. in Bilkov, Mähren. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XII, 1.)

Bouchot. Sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange, architecte de Jesuites (1569—1641). (Bibl. de l'École des chartes, XLVII, 1. 2.)

Brambilla, C. Sulle opere di restauro alla basilica di s. Pietro in ciel d'oro: relazione alla commissione provinciale dei monumenti in Pavia: aprile 1886. 8°, 44 p. Pavia, tip. Fratelli Fusi, 1886.

Castello, il, di S. Martino sopra Zena: descrizione e storia. 4°, 26 p. Bologna, off. tip. Azzoguidi.

Clarke, A. Proto-Jonic Capital from the Site of Neandreia. (The Americ. Jorn. of Archæology, II, 1.)

Cloquet, L. Types de chapitaux scaldisiens et mosans. (Rev. de l'art chrét., avril.)

Colla, A. Palazzo Marino: progetto di Facciata e di riordinamento interno. 8°, 15 p. Milano, tip. Patronato, 1886.

Cuno. Die Kloster-Anlagen des Mittelalters, insbesondere zu Hildesheim. (Deut. Bau-Ztg., 20.)

Daumet, H. Le château de Chantilly. (Encycl. d'architecture, 11.)

— Notice sur Abadie. (Rev. gén. de l'architecture, IV. Ser. XII, 11. 12.)

Dewaele, J. Architecture grecque et romaine. 4°, 35 pl. et 40 p. de texte. Gand, J. Vuylsteke. fr. 4. —.

— Grieksche en Romeinsche bouwkunst. 4°, 35 pl. et 40 p. de texte. Gand, J. Vuylsteke. fr. 4. —.

Duomo di Milano: concorso internazionale per la nuova facciata. 4°, con 6 tav. Milano, Ulrico Hoepli. L. 5. —.

Egle. Zur Baugeschichte der Esslinger Frauenkirche. (Deutsche Bau-Ztg., 21 ff. — Archiv f. kirchl. Kunst, X, 4.)

Falke, J. v. Klein-Trianon. (Wien. Abendpost, 90—92.)

Faloci Pulignani, D. M. Un artista Umbro del sec. XIII al nome Atto, architetto e decoratore di S. Pietro di Bovara presso Trevi. (Arte e storia, IV, 13.)

Ferrante, G. B. Tre mezze pagine della storia architettonica di Torino: la cinta romana, il campanile o le chiese della Consolata: memoria. 4°, 16 p. Torino, tip. Salesiana, 1886.

Friis, F. R. Das Modell Tessins zu einer dänischen Königsburg. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 2.)

Galland, G. Renaissance-Studien in Hannover. (Allg. Bau-Ztg., 4 ff.)

Godwin, E. W. The home of an english architect. (Art Journal, Juni.)

Gray-Birch, de. The Roman Villa at Bignor, near Chichester. (The Journ. of the Brit. Arch. Association, XLII, 1.)

Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. von Jos. Durm, Herm. Ende, Ed. Schmitt u. Hr. Wagner. 3. Theil: Die Hochbau-Constructionen. 1. Bd.: Constructions-Elemente in Stein, Holz u. Eisen. Von Barkhausen, Heinzerling u. Marx. Fundamente von Schmitt. Mit 747 in den Text eingedr. Abbild. u. 1 Taf. 8°, X, 338 S. Darmstadt, Diehl. M. 15. —.

Henszlmann. Die alten Kathedralen von Grosswardein. (Ungar. Revue, VI, 2. 3.)

Hutzelmaler, J. G. Die Restaurirung der drei Rathhausportale in Nürnberg. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 21.)

Ingold. Le Père de Sainte-Marthe, architecte. (Rev. Poitevine, 1885, 21.)

Intra, G. B. La cattedrale di Mantova: storia ed arte. 8°, 19 p. Mantova, tip. G. Mondovi, 1886

Kriegstötter, Die Palatialcapelle zum hl. Kreuz u. zum Hofherrn in Ulm. (Württ. Vierteljahrsh. f. Landesgeschichte, VIII, 4.)

Lachner, Karl. Architektonische Reisestudien. I. Die Kirche Wang. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Laloux, V. L'architecture métallique chez les anciens. (Encyclop. d'architecture, 10.)

Lasius, O. Ostfriesische Denkmäler aus Kunststein. (Deutsche Bau-Ztg., 35.)

Lefèvre-Pontalis, E. Étude archéologique sur l'église de Giennes. 8°, 32 p. Soissons, imp. Michaud.

Lefort, F. Sur un manuscrit du XIII[e] siècle relatif à la construction des premiers ponts sur le Rhône à Avignon et à Lyon, étude historique et critique. 8°, 24 p. Reims, imp. Monce.

Licht, H. Architektur der Gegenwart. (In 8 Lfg.) 1. Lfg. f°. (25 lith., chromolith. u. Lichtdr.-Taf.) Berlin, Wasmuth. M. 25. —.

Lübke. Leonardo da Vinci als Architekt. (Gegenwart, 20.)

Marcucci, E. Intorno al progetto di restauro della chiesa di santa Trinità presentato dal prof. comm. Gius. Castellazzi: relazione della sotto-commissione di vigelanza alla commissione consultativa conservatrice di belle arti per la provincia di Firenze. 8°, 38 p. Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli, 1885.

Moisy et **Thiollet**. O Vinhola dos proprietarios ou as Cinco ordens de architectura segundo J. Barrozio de Vinhola. Obra escripta em francez e traduzia em portuguez por José da Fonseca. Nova edição. 8°, 48 p. Paris, Lefèvre et Cie.

Morel, C. Les Ordres et les Moulures, éléments d'architecture en dix leçons. 18°, 83 p. avec vign. Paris, Rouam. (Bibl. popul. des écoles des dess., 1[re] serie: ens. techn.)

Myskovszky, Vict. Die Pfarrkirche von Szepes-Szombat. Mit 4 Abbild. (In magyar. Sprache.) (Archeol. Értesitö, 1886, 2.)

Palais del Consiglio à Verona. Mit 4 Taf. (Rev. gen. de l'architect., 1885, 11—12.)

Paulus, E. Die Cisterzienser-Abtei Bebenhausen. Bearbeitet unter Mitwirkung von Heinr. Leibnitz u. F. A. Tscherning. Hrsg. vom Württ. Alterthums-Ver. Mit 20 Taf. in Licht-, Stein- u. Farbendr. u. 225 Holzschn. (In ca. 10 Lfgn.) 4°. 1. Lfg. XII, 16 S. Stuttgart, Neff. à M. 1. 20.

Petitgrand, V. Croquis d'architecture. Le Puy-en-Velay (Bâtiment des machicoulis). (L'Art, 529.)

Petschnig, H. Ruine Deutschlandsberg u. Schloss Hollenegg. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XII, 2.)

Piccirilli, P. Architettura ogivale in Sulmona: la facciata della chiesa diruta degli ex Agostiniani. 4°, 26 p. Lanciano, tip. R. Carabba, 1886.

Pulignani s. Faloci-Pulignani.

Rathhaus, das, in Lützen. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 17.)

Riewel, H. R. v. Die Pfarrkirche in der Stadt Eferding und die Pfarrkirche zu Altmünster. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XII, 2.)

— Die Pfarrkirche zu Hallstadt. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XII, 1.)

Rossels, E. Het huis van Christoffel Plantijn. Met 20 phototyp. platen van J. Maes. Pet. in 4°. (156 p. avec pl. portr., lettrines, en texte, encadrements, culs-de-lampe etc.) Anvers, J. Maes. fr. 10. —.

Sándorfi, Ferd. Die Vagyóczer Kirche aus dem XV. Jahrh. (In magyar. Sprache.) (Egyházm. lap, 1.)

Schneider, Fr. Der Dom zu Mainz. Geschichte u. Beschreibung des Baues u. seiner Wiederherstellung. f°, V, 160 Sp. mit 10 Kupfertaf. Berlin, Ernst & Korn. M. 36. —.

Schöner, R. Das Farnese-Schloss im Ciminischen Walde. (Caprarola.) (Allg. Ztg., B. 96 ff.)

Seckau, die Abtei, in Obersteiermark. Mit 27 Abbildungen. 4°, 8 S. mit 7 Taf. Graz, Styria. M. 1. —.

Steffen, H. Die Klosterkirche zu Mücheln bei Wettin. (Archiv f. kirchl. Kunst, 1.)

Thore, die schönsten, der Welt und das Urbild der Gothik. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 6.)

Watkin. Roman Nottinghamshire. (The Archæol. Journal, 169.)

Weber, Ritter v. Ebenhof, Alfr. Holzkirche zu Huttendorf. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 1.)

Willis, R. The architectural history of the University of Cambridge and of the Colleges of Cambridge and Eton. 4 Bde. Demy-8°. Cambridge Warehouse. 6 L. 6 sh.

Wözl, A. Einige Notizen über das alte Tribunal-Gebäude in Trient. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 1.)

Zeller-Werdmüller, H. Die Bauhütte zu Zürich. (Zeitschr. f. schweiz. Alterthumskde., 2.)

IV. Sculptur.

Aleardi Aleardo. Giotto Fanciullo: statua in marmo di Amalia Duprè. 8°, 15 p. Treviso, tip. L. Zoppelli, 1886.

Barnabei. Di un lavoro di Jacopo da Benevento, falsamente attribuito ai Della Robbia. Comunicazione sui lavori fatti eseguire dal Ministero per lo studio della topografia di Etruria. (Atti della reale accad. dei Lincei, 1885—86, vol. II, fasc. 3.)

Barthélemy, E. de. Recueil des plaquettes historiques champenoises du XVI[e] siècle. 8°, 181 p. Paris, Champion.

Benndorf. Sopra una statua di Giovanne nel palazzo dei Conservatori. (Bullet. della Comm. archeol. comun. di Roma, XIV, 1—3.)

Benoit, A. Le buste de saint Adelphe jadis à Neuwiller. Observations sur une notice faite par Mgr. X. B. de Montault. (La Revue nouv. d'Alsace-Lorraine, V, 11.)

Blaikie, J. A. An english sculptor, Maclean. (Magaz. of Art, April.)

Collignon, M. Phidias. 4⁰, 128 p. et 45 grav. Paris, Rouam. fr. 4. 50.

Conze, A. Der betende Knabe in den kgl. Museen zu Berlin. (Jahrb. d. kais. deut. archäol. Instituts, I, 1.)

Courajod, L. La Diane de bronze du château de Fontainebleau. 8⁰, 10 p. avec dessins et pl. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archeol.)

Dannecker's künstlerischer Nachlass. (Kunst-Chronik, 37.)

Dennstadt, M. Verfahren zur Härtung von Gipsgüssen. (Techn. Mitth. f. Malerei, 19 u. 20.)

Essenwein, A. Wappenepitaphien des 16. Jahrh. im german. Museum. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, I, 28—29.)

Felssculpturen, heilige, im nördlichen Siam. (Illustrirte Ztg., 2228.)

Furtwängler, A. Die Hera von Girgenti und drei andere Köpfe. (Archäol. Ztg., 1885, 4.)

Germain, L. Tombe d'Isabelle de Musset femme de Gille de Buysleden à Marville, Meuse. (Bull. monumental, févr.)

Ginoux, Ch. Les cariatides de Puget. (Revue de l'art franç., déc.)

Grabdenkmäler u. Erbbegräbnisse. Ein Musterbuch für Bildhauer, Steinmetzen etc. 32 photolith. Tafeln. 4. Aufl. 8⁰. Plauen, Hohmann. M. 6. —.

Henke, W. Glossen zur Venus von Melos. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 8.)

Houdon. Le sculpteur Houdon racontant sa vie et ses travaux. Lettre d'Houdon publiée d'après un document conservé aux Archives nationales. (Courrier de l'Art, 23.)

Kayser, R. Die Patina der modernen Bronzedenkmäler. (Kunst u. Gewerbe, IV.)

Klemm, A. Reisestudien. Besondere Beobachtungen an den Grabdenkmälern im German. Museum. (Württ. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., VIII, 4.)

Köhler. Polychrome Sculpturen. (Deut. Bau-Ztg., 27.)

Lange, J. Sergel u. Thorwaldsen. Studien über die Darstellung des Menschen in dem nordischen Classicismus. (In dänischer Sprache.) gr. 8⁰, 220 S. mit 44 Holzschn. Kopenhagen, Höst u. Sohn. 5 Kr.

Laruelle. Marguerite Le Comte: les pierres tombales dans la Flandre française. (Bull. des B.-Arts, déc.)

Linas, Ch. de. Anciens ivoires sculptés. Les triptyques byzantins conservés au musée chrétien du Vatican et à la bibliotèque du Couvent de la Minerve. (Rev. de l'Art chret., avril.)

Loeschcke. Le fronton orientale du temple de Zeus à Olympie. (Revue critique, 21.)

Maison, R. Kolossalgruppe der Kreuzerhöhung. (Allg. Kunst-Chronik, 19.)

Michaelis, A. Die sogen. ephesischen Amazonenstatuen. (Jahrb. d. kais. deut. archäol. Instit., I, 1.)

Molinier, E. Les plaquettes de la Renaissance. (L'Art, 525 ff.)

Mothes. Ueber bemalte Plastik. (Arch. f. kirchl. Kunst, X, 2.)

Nyrop, C. Das Standbild des Königs Christian des Vierten bei Rosenborg. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 3.)

Oeynhausen, J. Graf v. Das Denkmal Otto's v. Bothmer und seiner Gemahlin in der St. Michaelis-Kirche zu Hildesheim. (Deutscher Herold, 4.)

Paulus. Auffindung eines Grabsteins aus dem Jahre 1318 in der Stadtkirche zu Heimsheim OA. Leonberg. (Württ. Vierteljahrsh. f. Landesgeschichte, VIII, 4.)

Pfundheller. Bertel Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke. (Deutsch-evangel. Blätter, 4. Heft.)

Puget, P. Ses travaux à la cathédrale de Toulon. (Rev. de l'art franç., fevr.)

Ricci, C. Il monumento a Vittorio Emanuele e la piazza di Bologna: meditazioni senza costrutto. 16⁰, 24 p. Bologna, tip. Fava e Garagnani, 1886. (Estr. dalla Gaz. dell' Emilia.)

Scott, L. Sculpture, Renaissance and Modern. (Illustrat. Art Handbooks). Post 8⁰, 198 S. London, Low & Co. 5 sh.

Sepulchral Recumbent Effigy in Llanuwchllyn Church. (Archæol. Cambrensis, July, Oct.)

Springer, Anton. Der Mädchenkopf von Lille. (Westermann's ill. deut. Monatshefte, 30. Jahrg., April.)

Statz, V. Gothische Altäre. 1. Thl. 26 Taf. 2. Aufl. [Zugleich „Gothische Einzelheiten". 1. Abth.] f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 25. —.

Tamizey de Larroque, Ph. Pierre Biard, la statue de la Renommée du musee du Louvre 1597. (Revue de l'art franç., déc.)

Tombeau de Guillaume de Croy à Enghien, Belgique. (Revue gen. de l'architect., 1. 2.)

Thijm, J. A. A. Over nieuwere beeldhouwkunst, voorat in Nederland. Roy 8⁰, 4 en 39 bl. Rotterdam, Nijgh en van Ditmar. f. —. 40.

Tschudi, H. v. Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlgn., VII, 2.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Alfonso, Luis. Murillo. El hombro. — El artista. — Las obras. Illustracion de Passos. — Grabados de Gomez Polo. 4⁰, 327 págs. tela con plancha. Barcelona, Daniel Cortezo y Comp. 1886.

Asensio, J. M. Francisco Pacheco. Sus obras artisticas y literarias. Introduccion e historia del libro de Descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inedito. fol. 101 — LXXIX paginas. Sevilla, imp. de E. Rasco, 1886.

Bazon, L. Documents inédits sur Courbet. (L'Art, 29.)

Beavington-Atkinson, J. Lugano, Luino and the painter Bernardino Luini. (Portfolio, Juni.)

Beissel, St. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen in 33 unveränderten Lichtdr.-Taf. Hrsgeg. u. mit den Bildern der Evangelienbücher v. Trier, Gotha, Bremen u. Hildesheim verglichen. 4⁰, VI, 109 S. Aachen, Barth. M. 25. —.

Berlepsch, H. E. v. Die Glasgemälde im Kreuzgange des ehemaligen Klosters Wettingen (Kunstgew. Bl., 6.)

Boschi, G. Galileo Galilei dinanzi al tribunale della inquisizione; quadro del prof. Carlo Crelli di Livorno. 8°, 7 p. Livorno, tip. di Fr. Vigo. 1886.

Bredius, A. Italiaansche schilderyen in 1672, door Amsterdamsche en Haagsche schilders beoordeeld. (Oud-Holland, IV, 1.)

— en **N. d. Roever.** Pieter Lastmann en François Venant. (Oud-Holland, IV, 1.)

Brunn. Raphaels Sixtinische Madonna. (Deutsche Rundschau, April.)

Campori, G. I pittori degli Estensi nel secolo XV. 8°, 85 p. Modena, tip. Vincenzi, 1886. (Estr. dagli Atti e memorie delle deputazioni di storia per le prov. modenesi e parmensi, s. III, vol. III, parte II.)

Charaktere aus der mittelalterlichen Malerei. (Kirchenschmuck, 6.)

Clément, C. Decamps. 4°, 96 p. avec 57 grav. Paris, Rouam.

Colvin, Sid. Eine Zeichnung von Mich. Wolgemut. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., VII, 2.)

Crecelius, E. Ueber Glasmalerei. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 17.)

Csontosi. Corvinische Handschriften von Attavante. (Centralbl. f. Bibliothekwesen, Mai.)

Dessins de Jan Toorop, gravé par Evely. (La Basoche. (Revue de littérature et d'art, 1886, janv., févr.)

Distel, de. Etsen van Nederlandsche schilders. Onder redactie van Mr. C. Vosmaer. 1e en 2e aflevering. 4°. (2 bl. en 2 etsen met byschriften.) Amsterdam, Tj. van Holkema. Per 12 afleveringen fl. 10, —.

Ditges, A. Der Bilderkreis der Kirche Gross St. Martin in Köln. 12°, 40 S. Köln, Theissing. M. —. 20.

Documenti (Tre nuovi) inediti sulla vita ed opere del pittore Pomponio Amalteo di s. Vito al Tagliamento, raccolti dal Vincenzo Loppi. 8°, 16 p. Udine, tip. del Patronato, 1886.

Doulcet. Sur une fresque de Saint-Martin-des-Monts. (Mélanges d'arch. et d'histoire, V, 5.)

Dürer, A., der Evangelist der Kunst. (Aus dem Englischen. [Nach der Ausg. v. George Wilson.] 8°. (32 S. m. Holzschn.-Portr.) Berlin, Deutsche evangel. Buch- u. Tractat-Gesellschaft. M. —. 50.

Engels, M. Gott, Engel u. Teufel in d. Malerei. Vortrag, gehalten in der Lesegesellschaft zu Luxemburg. 8°, 11 S. Luxemburg, Brück. M. —. 40.

Forestié, E. Jean-Marie-Joseph Ingres père, peintre et sculpteur (1754—1814). 4°, 36 p. et 7 pl. Montauban, imp. Forestié.

Gauthiez, P. La montagne et le paysage. (L'Art, 526.)

Goutzwiller, Ch. Le retable des Antonites d'Issenheim au Musée de Colmar. Guido Guersi, le moine-artiste. (L'Art, 526 ff.)

Grimm, H. Das Leben Raphaels. 2. Ausg. des 1. Bds. u. Abschl. in 1 Bde. 8°, XII, 515 S. Berlin, Hertz. M. 9. —.

Haan, L. Ueber Albrecht Dürer, Vortrag gehalten auf der Landes-Arch.-Generalversammlg. Mit 2 Abbildgn. (In magyar. Sprache.) (Jahrb. der arch. und anthropol. Gesellschaft.)

Haendke, B. Defregger als Historienmaler. (Kunstchronik, 30.)

Haushofer, M. Die Stimmungslandschaften. (Kunst f. Alle, 14.)

Houssaye, A. Quatuor de paysagistes. (Artiste, November.)

Hypnerotomachia Poliphili. (Art Journal, Juni.)

Jardin, du, J. L'École de Bruges et Hugues Van der Goes. (La Féder. artist., 1886, 10. 11.)

Jouin, H. Les peintres Tronquet, Bery, Freslon, Fegretin et Maciet (1547—1577). (Revue de l'art franç., janv.)

Kuppeldekoration, die, im Museum für Völkerkunde (Berlin). (Corresp.-Blatt zum Deutsch. Maler-Journ., 22.)

Lafenestre, G. Paul Baudry et son exposition posthume. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Lector. Wereschagin als Schriftsteller. (Gegenwart, 18.)

Leithäuser, G. Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zur Antike und zum Humanismus. 31 S. Schulprogramm. Hamburg. (Gelehrtenschule des Johanneum.)

Léris, G. de. Joseph de Nittis. (Courrier de l'Art, 19.)

Lorin et **Lartigue**, peintres du duc d'Epernon 1618—1624. (Revue de l'art franç., fevr.)

Lübke, W. Matthias Gerungs Apokalypse. (Allg. Ztg., B. 124.)

Lützow, C. v. Hans Makart. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8 ff.)

Lyon, Cl. Pierre Jouet, peintre au XVIIe siècle à Châtelet-sur-Sambre. 12°, 16 p. Louvain, Charles Peeters. (Extr. du journal des beaux-arts, 30 novembre 1885.)

Mating-Sammler. Textbuch zu den Schwind-schen Fresken des Landgrafensaales der Wartburg. 4°, 18 S. Rochlitz (Pretzsch). M. —. 60.

Maulde, M. de. Jehan Perréal et Pierre de Fenin à propos d'une lettre de Louis XII. (Chronique des Arts, 9.)

Meier, F. J. Ueber die Plafonddekoration in der Gegenwart und in früheren Jahrhunderten. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind. 1886, 2.)

Meynell, A. Alexandre Cabanel. (Magazine of Art, Mai.)

Michel, E. Meindert Hobbema. (L'Art, 530 ff.)

Mocenigo, G. juniore. Girolamo dal Toso, pittore vicentino. 16°, 36 p. Vicenza, tip. Paroni. 1886.

Monkhouse, Mrs. Allinghams Drawings. (Academy, 726.)

Müntz, E. Conjectures sur l'original d'un portrait de Léonard da Vinci. (L'Art, 530.)

— De l'Ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen-âge. (Rev. des arts décor., 10.)

— La manufacture de Mosaïque. (Rev. des arts décor., VI, 5.)

— La manufacture nationale de mosaïque. (Encyclopédie d'Architecture, 10 ff.)

Német, L. Die Bilder der heiligen Margaretha aus dem Hause der Arpáden, mit 2 Abbildgn. (In magyar. Sprache.) (Egyházművészeti lap., 1886, I.)

Oeuvre (L') de M. Q. de Latour au musée de Saint-Quentin, et les dernières années du peintre d'après les documents inédits. Soixante-dix portraits gravés à leau-forte par Adolphe Lalauze. Texte par Abel Patoux; préface de M. Paul Lacroix. (41 p. et 70 pl.) fol. St. Quentin, impr. Poette.

Pancini, Dom. Di due dipinti che ora esistono nel coro della chiesa di San Giorgio di Nogaro. 16°, 14 p. Udine, tip. del Patronato, 1886. (Estr. dal Cittadino Italiano.)

Pecht, Fr. Anton von Werner und das Jahr 1870. (Kunst für Alle, 14.)

Pecht, Fr. Die Volksschilderung. (Kunst für Alle, 17.)

— Wereschagins heilige Familie. (Kunst für Alle, 14.)

Petit, A. Plafonds. Compositionen und Entwürfe reicher Decken- u. Wanddekorationen f. Maler, Bildhauer u. Stuckateure. 30 Lichtdr.-Taf. f°. Berlin, Claesen & Co. M. 60. —.

Pflege, die, der Mosaikkunst in Frankreich. (Centralbl. der Bauverwaltung, Nr. 20.)

Pietsch, L. Aus deutschen Malerateliers. (Vom Fels zum Meer, Mai.)

Prost, B. Notice sur les anciens vitraux de l'église de Saint-Julien (Jura) et incidemment sur ceux de Notre-Dame de Brou (Ain). Planches dessinées et lithographiées par L. Clos. 4°. Lons-le-Saunier, Declume frères.

Reber, F. F. von Uhde. (Kunst für Alle, 16.)

Renan, A. Gustave Moreau. (Gaz. des B.-Arts mai ff.)

Roever, N. de. Jan Harmensz. Muller. (Oud-Holland, 1885, 4.)

Rousselet, A. Claude Peltasier, peintre et comedien, 1659—1666. (Revue de l'art franç., décemb.)

Rubens, P. P., L'oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins. Phototypies par Jos. Maes. 4°, 1er u. 2e fascicules 1—80 p. et planches 1—20. Anvers, imp. Ve De Backer; Jos. Maes, edit.

Schaepkens, Al. Dessins et notes pris dans le pays de Liége du temps passé. Anciennes habitations, constructions civiles, militaires, religieuses, anciens châteaux et antiquités, recueillis, dessinés d'après nature et gravés avec texte historique. Fol. Liv. 1—9. 1—72 p. Bruxelles, impr. Callewaert père. L'ouvrage complet fr. 80. —.

Sonnenfeld, S. Mozarts letzte Stunden, von Mich. Munkacsy. (Allg. Kunst-Chronik, 18.)

Stiassny, R. Hans Makart und seine bleibende Bedeutung. Mit einer Radirung v. W. Hecht. 8°, 32 S. (Samml. kunstgew. u. kunsthistor. Vortr., 12.) Leipzig, Schloemp. M 1. —.

Strzygowski, J. Neuentdeckte Handzeichnungen Botticelli's zum Inferno. (Kunst-Chronik, 28.)

Styger. Glasmaler und Glasgemälde im Lande Schwyz (1465—1680). (Mittheil. d. histor. Vereins des Kantons Schwyz, 4. Heft.)

Swoboda, A. V. Franz von Defregger. Biographisches und Kritisches. Mit dem Porträt Franz von Defreggers in Radirung. 8°, 21 S. Breslau, Schottländer. M. —. 50. (Deutsche Bücherei, Nr. 40.)

— Mathias Schmid. (Kunst f. Alle, 16.)

Szendrei, J. Die Abstammung und die Kunst Albrecht Dürers, mit 2 Abbildgn. (In magyar. Sprache.) (Jahrb. d. arch. u. anthropol. Gesellsch.)

Tourneux, M. Eugène Delacroix devant ses contemporains; ses écrits, ses biographes, ses critiques. 8°, XXVIII, 181 p. Paris, Rouam. (Bibliothèque internationale de l'art.)

Urbani de Gheltof, G. Alberto Dürer a Venezia: lettera di un contemporaneo. 4°, (12 p. con facsimile da Alberto Durero.) Rovigo, A. Minelli, 1886.

Valabrègue, A. Le portrait de François II, Dauphin, au Musée d'Anvers. (Courrier de l'Art, 18.)

Waller, J. G. On the Series of Wall Paintings in the Church of St. Mary, Gailford. (Archaeologia, vol. 49, 1.)

Wandgemälde, die, in der Aula der Fürsten- u. Landesschule Sct. Afra in Meissen. (Neue evangel. Kirchenztg., Nr. 20.)

Ward, H. A new animal painter: Richard Friese. (Art Journal, Juni.)

— J. Some notes on George Morland. (Portfolio, Mai.)

Wohl. Vereschagine. (Rev. internationale, X, 5.)

Woods, H. (Art Journal, April.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Argnani, F. Cenni storici sulla zecca, sulle monete e medaglie de' Manfredi signori di Faenza e sul sigillo del comune e del popolo della stessa città. 8°, 80 p. con 4 tav. Faenza, tip. Pietro Conti 1886.

Barbier de Montault. Sceaux de la collection du P. de la Croix à Poitiers. (Revue de l'art chrét., 4.)

Birch. British Coins. (The Jornal of British Archæol. Association, XLII, 1.)

Blancard. Sur le florin provençal. (Rev. numismatique, IIIe sér., IV, 1.)

Bouton, V. Jacques Callot et l'armorial de Lorraine. (Jahrbuch der k. k. herald. Gesellschaft „Adler", 1885.)

Cessac. Chronologie des comtes de la Marche, au point de vue du classement de leur monnaies. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 1.)

Chabouillet, A. Étude sur quelques camées du Cabinet des Médailles. (Gaz. archéol., XII, 1—2.)

Cumont. Les Volontaires limbourgeois et leur médaille, 1790—94. (Rev. belge de numismat., XLII, 2.)

Delattre. Numismatique de Cambrai. (Revue belge de numismat., XLII, 2.)

Deloche, M. Des monnaies d'or au nom du roi Théodebert Ier; des causes de leur abondance, de leur titre élevé, et de la substitution, sur ces monnaies, de la legende royale à la legende impériale. 4°, 19 p. Paris, impr. nationale. (Extr. des Mém. de l'Acad. des inscript. et de belles-lettres, T. 32, 1re part.)

— Monnaies mérovingiennes. Pièces inédites; attributions géographiques. Bonn. (Rev. numismat., IIIe sér., IV, 1.)

Demole, E. Classement des Thalers de Genève non datés. (Bull. de la Soc. suisse de numism., 1885, 9.)

Drouin, E. Observations sur les monnaies à legendes en pehlvi et pehlvi-arabe. 8°, 98 p. et pl. Paris, Leroux.

Engel, Cath. Monnaies françaises trouvées en Hongrie. (Bull. mensuel de numismat., 8—9.)

Evans. On a Hoard of Saxon Pennies found in the City of London in 1872. (The Numismat. Chronicle, 1885, P. IV.)

Grobe. Mittheilungen aus dem herzogl. Münzcabinet zu Meiningen. Schulprogramm. (104 S.) Meiningen. (Litterar. Centralbl., 21.)

Guiffrey. La monnaie des médailles. Histoire metallique de Louis XIV et de Louis XV. (Rev. numismat., IIIe sér., IV, 1.)

Hauptmann, F. Die Stadtwappen. (Jahrb. der k. k. herald. Gesellsch. „Adler", 1885.)

Hodgkin. London Tokens op the Seventeenth Century. (The Numism. Chron., 1885, P. IV.)

Jenkins, R. C. Heraldry, english and foreign. With a dictionary of heraldic terms. 12mo 110 S. London, Paul. 5 sh.

Jewitt, L., and B. V. **Head.** English Coins and Tokens. With a chapter on greek and roman coins. Post 8⁰, 130 S. London, Sonnenschein & Co. 1 sh.

Kindler von Knobloch, J. Das goldene Buch von Strassburg. (Jahrb. der k. k. herald. Gesellschaft „Adler", 1885.)

Klemm, A. Heraldische Forschungen. (Württ. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., VIII, 1. 2.)

Küpfer, S. Wappenbuch der Schweizer Städte. 12 Taf. Farbendr. f⁰. Basel, Schneider.

Kuncze, Leo F. Systematik der Weihmünzen. 8⁰. (1. Hälfte 284 S.) Raab, Hennicke, 1885. M. 8. 40.

Kunde, zur, der mittelalterlichen Städtesiegel. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 1.)

Lane-Pool. Fasti Arabici. (The Numis. Chron., 1885, P. IV.)

Maltitz, E. v. Ueber das Abdrücken von alten Siegeln und Stempeln. (Jahrb. d. k. k. herald. Gesellschaft „Adler", 1885.)

Margaritis. Médailles grecques et tessères de plomb de la collection de M. Ph. Margaritis. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 1.)

Maxe-Werly. Monnaies de Petrocores. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 1.)

Mejborg, R. Decorative Wappenschilde. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 3.)

Motta, E. Le origini della zecca di Bellinzona (1503). Estratto della Gazzetta Numismatica diretta dal Solone Ambrosoli in Como. 8⁰, 24 p. Como, tip. di C. Franchi.

Muoni, Dam. Elenco delle zecche d'Italia dal Medio-Evo insino a noi. Secondo edizione, riveduta e ampliata sopra quella dell' anno 1858. 8⁰, 72 p. Como, tip. di Carlo Franchi, 1886. (Estr. della Gazz. numismatica.)

Némethy, L. Die Siegel des Ofner Capitels, mit 2 Abbild. (In magyar. Sprache.) (Egyházműv. lap., 3.)

Numismatique neuchâteloise. (Bull. de la Soc. suisse de numism., 1886, 1. 2.)

Réthy, L. Unveröffentlichte Münzen im National-Museum. II. Fig., mit 17 Abbild. (In magyar. Sprache.) (Archeol. Értesitő, 1886, 2.)

Roach Smith. Legionary Coin of Allectus. (The Numismat. Chron., 1885, P. IV.)

Robert, Ch. Quelques monnaies lorraines, rares ou inédites de la collection de M. P. Charles Robert. (Bull. mens. de numismat. et d'arch., V, 6. 7.)

Roumieux, Ch. Description d'une 4e série de cent médailles genévoises inédites. 8⁰, 50 p. avec 4 pl. Genève, H. Georg. fr. 3. —.

Rouyer. Médailles de dévotion du jubilé de 1625. (Rev. belge de numismat., XLII, 2.)

Serrure, C. A. Étude sur la numismatique gauloise ou commentaires de César. (Le Museon, 1886, 1.)

— Monnaies mérovingiennes: Avranches, Ambazac, Arras, Julniacum, Chemillé, Maestricht etc. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 1.)

Six. Monnaies lyciennes. (Rev. numismatique, IIIe sér., IV, 1.)

Stickel. Noch einmal die omajjadische Askalon-Münze und ein Anhang. (Zeitschr. d. deutsch. morgenländ. Gesellschaft, 40. I.)

Styger. Wappen u. Hauszeichen auf den Trinkgeschirren zu Arth und Steinen. (Mittheil. d. hist. Ver. des Kanton Schwyz, 4. Heft.)

Tourneux. Un médaillon d'Auguste Preault. (Bull. des B.-Arts, dec.)

Trouvaille, la, de Herck-la-Ville, 1.200 monnaies de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe, France, Flandre, Hollande, Hainaut, Elincourt, Brabant, Russon, Liège, Looz, Namur, Florence, Luxembourg, Juliers et empire d'Allemagne. (Bull. mens. de numismat., 8—9.)

Vallier. Trois médailles hongroises. (Rev. belge de numismat., XLII, 2.)

Wertner, M. Sphragistisches aus d. Alterthume. (Jahrb. d. k. k. herald. Gesellsch. „Adler" 1885.)

Witte, de. Monnaies inédites ou rares du comté de Hollande et du duché de Brabant. (Revue belge de numismat., XLII, 2.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Audra, E. La Gélatino-bromure d'argent, sa préparation, son emploi, son développement. Nouveau tirage. 18⁰, IX—73 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. 75.

Audran. Die zwölf Monate. 12 Photogr. (Alte Meister. I.) gr. 4⁰. Berlin, Claesen. M. 12. —.

Baldisserotto, B. Documento relativo a Leonardo da Basilea tipografo: 1495, 30 maggio. Estratto dall' archivio del convento di S. Corona. vol. 45. (Nozze De Reio Carpaneda.) 8⁰, 8 p. Vicenza, stamp. Burato, 1886.

Barbier de Montault, X. Livres d'heures retrouvés de l'ancienne collection Mordret. 8⁰, 30 p. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Rev. de l'Anjou.)

Brown, W. N. A practical Manual of Wood Engraving. With a brief account of the history of the art. 12mo, 70 S. London, Lockwood & Co. 2 sh.

Brunet y Belles. Lo joch de Naibs; Naips ó cartas. (Mit 47 Facsimiles alter Spielkarten.) kl. 8⁰. Barcelona.

Burton, W. K. Abc de la photographie moderne contenant des instructions pratiques sur le procédé sec à la gelatine. Traduit de l'anglaise sur la 7e édition (1883) par G. Hoberson. 18⁰, X—112 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars. fr. 2. 25.

Caze de Caumont, Fr. L'Imprimerie nationale. (Revue des Arts décor., VI, 11.)

Champfleury. Études et croquis Japonais. La danse des morts au Japon. (Le Livre, mai ff.)

Dargenty, G. Exposition internationale de blanc et noir. (Courrier de l'Art, 14.)

Delaborde, H. Gérard Edelinck. 4⁰, 96 p. avec grav. Paris, Rouam.

— Vic. Notice sur la vie et les ouvrages de Augustin Dumont. (Artiste, nov.)

Dietlein, R. Welche Schriftart sollen wir beibehalten, die Rundschrift oder die Eckenschrift? 8⁰, 31 S. Wittenberg, Herrosée. M. —. 40.

Duplessis, G. Le département des estampes à la Biblioth. nat.; Indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels. I. Le Mobilier. (Rev. des arts décor., VI, 11.)

— De quelques estampes en bois de l'école de Martin Schongauer. (Mém. de la Soc. des antiq. de France, tom. 45.)

Eckstein. Das moderne Illustrationswesen. (Deutsche Revue, April.)

Entrée à Rouen du roi Henri II. et de la reine Catherine de Médicis en 1550. 4⁰, XII—140 p. avec grav. Rouen, imp. Cagniard.

Ex-libris de bibliophiles. (Intermed. des cherch. et curieux, 10 mars.)

Frizzoni, G. Nouvelles publications de photographies artistiques de la maison Alinari. (Chron. des Arts, 19.)

Gaida. La lithografie et la société des lithographes français. (Artiste, nov.)

Hagen. Der Monogramm-Maler. Eine Sammlung stilvoll verschlungener Buchstaben in verschiedenen Grössen nebst vielen Verziergn. 23 Hfte. 12⁰. Harburg, Elkan. à Heft M. —. 40.

Hitchcock, J. R. W. Etching in America; with lists of american etchers and notable collections of prints. 16mo. New-York. 6 sh. 6 d.

The Hyperotomachia Poliphili. (Art Journal, 6.)

Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires. Fasc. 1: Ville de Paris. 4⁰, 44 p. avec chiffres dessinés par M. Hall et gravés par M. Decaux. Paris, Cercle de la librairie.

Janku. Zwei mit der Punze gravirte Bildnisse Kaiser Karls V. (Kunst-Chronik, XXI, 24.)

Lang, A. Books and Bookmen. With illustrations, Facsimiles of binding &c. 12mo. New-York. 10 sh. 6 d.

Letter-Album. Verzameling van de nieuwste lettersoorten. Ten dienste van architecten, huisschilders en steenhouwers. 1e serie, Nr. I—5. 4to, 40 gelith. platen. Groningen, P. L. Folmer. f. 2. 50.

Lippmann, Fr. Ein italienischer u. ein deutscher Kupferstich des XV. Jahrhunderts. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VII, 2.)

Looij Jr., P. van, Letters en hare grondvormen. Naar de beste bronnen bewerkt voor schilders, steenhouwers, graveurs en voor het onderwijs aan ambachts- en kunstnijverheids-teekenscholen. Langw. 4to, 32 gelith. platen en titel. Amsterdam, Scheltema en Holkema. f. 2. 50.

Lübke, W. Vervielfältigende Kunst. (Die Gegenwart, 23.)

Madden, J. P. A. Lettres d'un bibliographe, suivies d'un Essai sur l'origine de l'imitation. (XXIII—310 p. et atlas in 4⁰). 8⁰. Paris, Leroux.

Maindron, E. Les Affiches illustrées. 4⁰. (X—160 p. avec 20 chromolith. par Jules Chéret et de nombreuses reproductions en noir et en couleur d'après les documents originaux.) Paris, Launette et Cie.

Mielot. Leben der hl. Katharina von Alexandrien. Illustr. Prachtwerk in 12 Lfgn. Mit 1 chromolith. Titelbild nach Fra Angelico, 1 chromolith. Einschaltbild, 26 ganzseit. Darstellungen aus dem Leben der hl. Katharina nach alten Miniaturen a. Tongrund, mit Randeinfassungen nach A. Dürer u. A. 4⁰. Einsiedeln, Gebr. Benzinger. fr. 1. 25.

Minkmann, J. L'harmonie dans l'imprimerie démontrée par la pratique, décrite et jugée en théorie. 2me éd. 4⁰, 84 en 6 bl. Arnhem, Arnhemsche Drukkers- en Uitgevers-Maatschappij. f. 2. —.

Phillips, Cl. Randolph Caldecott. (Gaz. des B.-Arts, April.)

Rembrandt-Galerie, herausg. von Alfr. Wurzbach. Eine Auswahl von 100 Gemälden Rembrandt's nach den vorzüglichsten Stichen, Radirungen u. Schwarzkunstblättern. 60 Blätter in gr.-f⁰. u. 40 Text-Illustr. In Lichtdr. ausgeführt von Martin Rommel & Co. Nebst Textbd. 4⁰, 104 S. Stuttgart, Neff. M. 80. —.

Roux, V. Manuel de l'imprimeur héliographe, complément du Traité d'héliogravure pratique et du Traité de zincographie. 18⁰, VI—31 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. —.

— Traité pratique de gravure héliographique en taille-douce, sur cuivre, bronze, zinc, acier et de galvanoplastie. 18⁰, VII—44 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. 25.

Sawyer, J. R. Nouvelle méthode de photogravure. (Bull. de l'Assoc. belge de photographie, 1886, N⁰ 1.)

Schrift, Papier und Druck. (Schweiz. Gewerbe-Bl., 9.)

Tissandier, G. La photographie instantanée. (Bull. de l'Assoc. belge de photogr., 1886, N⁰ 1.)

Trutat, E. Traité pratique de photographie sur papier négatif par l'emploi de couches de gelatinobromure d'argent étendues sur papier. 18⁰, 161 p. avec fig. et planch. Paris, Gauthier-Villars. fr. 3. —.

Vander Haeghen, F. Bibliographie Lipsienne, œuvre de Juste Lipse 1re série, tome I. 12⁰, XXVIII—598 p. avec un portrait du Juste Lipse, un fac-simile d'une de ses lettres et de nombreuses reproductions de marques typograph. Gand, Vyt. Le vol. fr. 12. —.

Vautravers, O. Traité pratique de photographie en campagne. 18⁰, 34 p. Paris, imp. Noblet.

Wessely, J. E. Der Holzschnitt. I. (Westermann's illustr. deut. Monatsh., 30. Jahrg., April.)

Zimmern, Hel. Daniel Chodowiecki, a „little master" of the last century. (Portfolio, April.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Allen, J. Romilly. Celtic Metalwork: christian period. (Magaz. of Art, 67.)

Anderson, W. Japanese homes and their surroundings. (Mag. of Art, 67.)

Ardant, G. Histoire de l'industrie de la porcelaine à Limoges. (Rev. d. arts décor., 8.)

Bapst, G. Note sur les émaux de P. Courtoys au château du bois de Boulogne. (Rev. des arts décor., 7.)

Barbier de Montault, X. Ampoule de plomb aux armes d'Isabelle de Bavière. (Revue de l'art chrét., April.)

— La chasuble de l'église de Naintré. (Revue de l'art chrét., 4.)

— Le fer à hosties de Marsac (Tarn et Garonne). 8⁰, 11 p. Montauban, impr. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)

— Le reliquaire du Denier de Judas à Rome. (Revue de l'art chrét., 4.)

Becker, H. Der Marmor. (Mitth. des nordböhm. Gew.-Mus., 6.)

Bergau, R. Ein Kelch in Prenzlau. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 3.)

Berluc-Perussis, L. de. Les Anciennes faïenceries de la haute Provence. 8⁰, 15 p. Digne, impr. Barbaroux, Chaspoul et Constans. (Extr. du Bull. de la Soc. scientif. et litt. des Basses-Alpes.)

Bidri-Arbeit, indische. (Oest. Monatsschrift f. d. Orient nach „Journal of Indian Art.")

Birk, E. v. Tapeten im Domschatze zu Trient. Mit 1 (?) Lichtdr.-Taf. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XII, 1.)

Bitard, A. Les Arts et Métiers illustrés, 2 vols. 8⁰, (1020 et 972 p. avec gravures.) Paris, Rouff et Cie.

Bonnaffé, E. Études sur le meuble en France au XVIe siècle. (Gazette des B.-Arts, 4.)

— Un horloger Marseillais du XVIe siècle. (Chronique des Arts, 18.)

Boutillier. La Verrerie et les Gentilshommes verriers de Nevers avec un appendice sur les verreries du Nivernais. 8⁰, X, 167 p. et planch. Nevers, imp. Vallière.

Breymann, H. Eiserne Zierrate an der Marienkirche zu Mühlhausen in Thüringen. (Deutsch. Herold, 6.)

Brossard, O. L'Art de la soie: tissus, broderies, tapisseries. (Rev. des arts décor. 7.)

Bucher, B. Bronze, Kupfer, Zinn. (Geschichte der techn. Künste von Bucher, 18.)

— Frankreich und die kunstindustrielle Bewegung. (Mitth. des k. k. österr. Museums, 4.)

Chaffers, W. Marks and Monograms of European and Oriental Pottery and Porcelain. Roy. 8⁰, 920 p. 7th ed. revised and considerably augmented. London, Reeves. 42 sh.

Chennevières, H. de. Les bals de Marie-Antoinette. (Gaz. des B.-Arts, Juni.)

Czobor, B. Der Reliquienbehälter des heiligen Simeon in Zara, mit 2 Abbildgn. (In magyar. Sprache.) (Egyházmûvészeti lap, 2.)

— Rothe Sammet-Casel aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts im ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museum. Mit 2 Abbildgn. (In magyar. Sprache.) (Egyházmûvészeti lap, 3.)

Delisle, L. Exemplaires royaux et princiers du miroir historial (XIVe siècle). (Gazette archéologique, 1886, Nr. 3. 4.)

Deschamps de Pas. Inventaire des ornements, reliquaires etc., de l'église de Saint-Omer en 1557. 8⁰, 23 p. Paris, impr. nat. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scient., 1886.)

Entwickelung, die, der deutschen Möbelindustrie seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts. (Schweiz. Gew.-Bl., 9.)

Etudes, les, sur le métal au point de vue des arts décor. en Allemagne et en Autriche. (Rev. des arts décor., 8.)

Facey, J. W. Practical House Decoration: a Guide to the Art of Ornamental Painting. 12⁰. London, Lockwood & Co. 2 sh 6 d.

Falize, L. Une conférence sur les bijoux. (Rev. des arts déc., VI, 11.)

Falke, J. von. Contra Japan. (Vom Fels zum Meer, Mai.)

Farcy, L. de. Broderies et tissus, conservés autrefois à la cathédrale d'Angers. (Rev. de l'art chrét., 4.)

— Tapisserie de la vie de Saint Ursin. (Revue de l'art chrét., 4.)

Finsch, O. Notice sur les vêtements, les parures et les tatouages des Papouas des côtes sud-est de la Nouvelle-Guinée; Précédé d'une introduction par F. Heger. 16⁰, 32 p. avec fig. Paris, Leroux. (Extr. de la Rev. d'ethnogr.)

Fontenay, E. Confession d'un orfèvre. De l'invention et de la composition des bijoux. (Rev. des arts décor., 9.)

Formes, les plus anciens, de l'art décor. chez les Grecs. (Rev. des arts décor., 9.)

Francke. Die neueste Entwickelung der Textilindustrie in Deutschland. (Zeitschr. des kgl. preuss. statist. Bureaus, XXV, 4.)

Friedrich, C. Die mit der Diamantspitze gravirten Gläser. (Sprechsaal, 19.)

— Stilistisches über die Glasraffinerie. (Zeitschr. des Kunst-Gew.-Ver. in München, 3. 4.)

Frimmel, Th. Ueber eine Bronzeschüssel romanischen Styles. (Mittheilgn. der k. k. Centr.-Commiss., N. F., XII, 1.)

Fuller, A. W. Artistic Homes: in City and Country. 3. edit revised. enlarged, with 76 full page illustrations. Oblong fol. Boston. 24 sh.

Geering, T. Handel und Industrie der Stadt Basel. Zunftwesen u. Wirthschaftsgesch. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts, aus den Archiven dargestellt. gr 8⁰, XXVI, 678 S. Basel, Schneider. M. 8. —.

Gentili, P. Sulla conservazione degli arrazzi: memoria. 4⁰, 36 p. Roma, tip. Sociale, 1886.

Germain, L. Anciennes cloches lorraines. 8⁰, 74 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extrait avec additions du Journ. de la Soc. d'archéol. lorraine, VIII.)

Gerspach. Note sur les tapisseries de Baudry. (Les lettres et les arts, mars.)

Glaswaaren-Export-Industrie, Gablonzer. (Centralbl. für Glas-Ind. u. Keramik, 15.)

Goldschmiede in Wiener-Neustadt im XV. Jahrhundert. (Monatsblatt d. Alterthumsvereins zu Wien, 6.)

Guiffret, J. Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV. (1663–1715), publié pour la première fois, sous les auspices de la Société d'encouragment pour la propagation des livres d'art. 2e partie. 8⁰, XV et 480 p. avec 61 grav. Paris, Rouam. 25 fr. (40 exempl. numérotés, dont 10 sur papier du Japon et 30 sur papier de Hollande.)

Higgin, L. The Revival of decorative needlework I. (Art Journal, April.)

Hoffmann, Ad. Rococomöbel. Fol. (15 Lichtdrucktafeln.) Berlin, Claesen & Co. M. 30. —.

Ilg, A. Die Gobelins im Trientiner Dome. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, 5.)

Intérieur suisse du XVIIe siècle. (Moniteur des Archit., XX, 2. Pl. 1—12.)

Jacob, G. Der Bernstein bei den Arabern des Mittelalters. Gr. 8⁰, 12 S. Berlin. Leipzig, Simmel & Co. M. 1. —.

Jännicke, F. Studien über portugiesische Keramik. Nach Joaquim de Vasconcellos. (Kunst und Gewerbe, V.)

Jakabffy, Fr. Die Schmiedekunst. I. (In ungar. Sprache.) (Mûveszi Ipar, 6.)

Jamnig, C. u. A. Richter. Die Technik der geklöppelten Spitze. Originalentwürfe u. Ausführungen, nach Spitzensorten systematisch geordnet, mit besonderer Berücksichtigung der Details in 3 Abtheilgn. dargestellt. 41 Lichtdr.-Taf. im Text. Lichtdr. von J. Löwy in Wien. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (9 Taf.) Wien, Spielhagen & Schurich. M. 10. —.

Julliot, G. Notices sur des ornements pontificaux donnés à la cathédrale de Sens par Mme la comtesse douairière de Bastard d'Estang. 8⁰, 15 p. avec fig. et 3 pl. coloriées. Paris, imp. nationale.

Kalmár, J. Ueber japanische Decorationstechnik von Metallarbeiten. (Blätt. f. Kunstgew., XV, 6.)

Keerl, Th. Aluminium-Dekoration. (Techn. Mittheilgn. f. Malerei, 19. 20.)

Klemm, A. Reisestudien, besonders im Bayrischen und Fränkischen. Erzgiesser. (Würtemberg. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., VIII, 4.)

Kunstschmiedewerke, Mainzer, der Renaissance-Epoche. (Mit 1 Abbildg.) (Deutsche Bauztg., 23.)

Lacher, C. Wohnräume aus Steiermark. 3 vollständ. Holztäfelgn. aus den J. 1568, 1596 und 1607. fol. (7 Lichtdr.-Taf. mit 1 Blatt Text.) Graz, Goll. M. 10. —.

Launay, A. Les artistes angevins au moyen âge, II. orfèvres. (Revue de l'art chrétien, 4.)

Leitschuh, Fr. Das deutsche Handwerk sonst und jetzt. (Wieck's Gew.-Ztg., 24.)

Leland, C. G. Repousse or sheet metal work Home Arts IV. (Art Journ., June.)

Lesigne, E. Les merveilles du travail, chronique des progrès contemporains dans les arts et manufactures. Ouvrage illustré de belles et nombreuses grav. sur bois et de portraits. Nr. 1. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Noizette.

Lessing, J. Einfache Möbel der italienischen Renaissance. (Kunstgewerbeblatt, 6.)

Linas, Ch. de. Le livre d'ivoire à la bibliothèque publique de Rouen. (Gazette archéol., XII, 1. 2.)

Luthmer, F. Die innere Ausstattung der Möbel. (Illust. Schreiner-Ztg., IV, 1.)

Marbouty, C. Visite aux émaux anciens et modernes de Limoges, le 27 février 1885. 8⁰, 16 p. Limoges, Ve Ducourtieux.

Mattos, K. de. Needlework as art. (Mag. of Art, 67.)

Mehlis. Die Honbirg. Eine keramische Studie. (Globus, Nr. 17.)

Mireur. Inventaire de la boutique d'un orfèvre de la ville de Draguignan en 1498. 8⁰, 12 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bulletin archéol. du comité des travaux hist. et scientif., 1885.)

Molinier, E. Note sur les tapisseries des ducs de Lorraine. 8⁰, 11 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bulletin archéol. du comité des travaux hist. et scientif., 1885.)

Monatsschrift, Leipziger, für Textilindustrie. Ein illustrirtes Fachjournal f. die Wollen-, Baumwollen-, Seiden-, Leinen-, Hanf- u. Jute-Industrie. Mit 3 Gratis-Beiblättern: Der Musterzeichner (12 Nrn.), Wochenberichte, Handelsbl. (52 Nrn.) u. Mittheilgn. aus u. für Textil-Berufsgenossenschaften (nach Bedarf). Unt. Mitwkg. namhafter Fachautoritäten herausgeg. v. Th. Martin. 1. Jahrg. 1886. 12 Hfte. Imp. 4. (1. Heft 44 S. m. Illustr.) Leipzig. Vierteljhrl. M. 4. —.

Müller, Th. Kunstgewerbe u. Handwerkerfrage (Sociale Zeitfragen. Hrsg. von E. H. Lehnsmann. II. Heft.) Gr. 8⁰. Minden, Bruns. M. 1. —.

Palustre, L. Verre du XVIe siècle conservé au musée des Antiquaires de l'Ouest. (Revue Poitevin, Nr. 21, 1885.)

Pollen, J. H. Some english carriages. (Magaz. of Art, 67.)

Popp, J. Die ungarische Faience. (In magyar. Sprache.) (Müveszi Ipar, 5.)

Porzellanindustrie, die, in Limoges. (Sprechsaal, 22, nach dem „Monit. de la Céram.")

Prachtstück einer Schmiedearbeit in Mähren. (Mitth. des mähr. Gewerbe-Museums, 4.)

Pron. Inventaires des meubles du cardinal Geoffroi d'Alatri (1287). (Mélanges d'archéol. et d'histoire, V, 5.)

Raffalowich, A. Les industries d'art et le commerce dans le Wurtemberg. (Revue des arts décor., 9.)

Redgrave, R. G. An artistic treasure-trove. (Ueber Niellen.) (Art Journal, April.)

Redler. L'Horlogerie de luxe. (Revue des arts décor., 8.)

Reutter, L. et A. **Bachelin**. Les enseignes d'auberges du canton de Neuchâtel. Neuchâtel, Soc. cant. d'histoire.

Riegl. Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrhundert. (Mitth. des k. k. österr. Museums, 4 ff.)

Rioux de Maillou, P. Causerie sur le Mobilier: le Bureau. (Revue des arts décor., VI, 5.)

Rivières, de. Cloches et Clochettes, à propos d'une nouvelle clochette de Johannes à Fine. 8⁰, 11 p. et pl. Montauban, impr. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. arch. d. Tarn-et-Gar.)

Roever, N. de. Een stuk Oud-Hollandsch zilverwerk. (Oud-Holland, II, 1.)

Rosenberg, Ad. Der Spielschrein des Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reiches. (Kunst und Gewerbe, IV.)

Sandere y Miquel, S. Historia del lujo. Su influencia en las costumbres públicas y privadas de los pueblos y en el desarrollo del arte. Obra escrita en vista de las principales, asi antiguas como modernas etc. Illustrada con magnificos grabados, intercalados y preciosas cromolitografias. fol. Tom I. VIII, 8 p. Barcelona, Font y Torres. 1886.

Schwarz, H. Die böhmische Glasindustrie. (Unsere Zeit, 4. Heft.)

Schwarzlose, Fr. W. Die Waffen der alten Araber, aus ihren Dichtern dargestellt. Ein Beitrag zur arabischen Alterthumskunde, Synonymik u. Lexicographie, nebst Registern. 8⁰, XVI, 392 S. Leipzig, Hinrichs Verl. M. 12. —.

Siehe. Die Bronze in der Niederlausitz. (Mitth. der Niederl. Gesellschaft f. Anthropol. u. Urgeschichte, 2. Heft.)

Spiegelfabrikation, Venetianer, in Oesterreich. (Centralblatt f. Glasindustrie u. Keramik, 12.)

Spitzen, alte. 36 Photogr. nach Originalen. Fol. Berlin, Claesen & Co. M. 75. —.

Spitzen-Fabrikation in Irland. (Oesterr. Wäsche-Ztg., II. 33.)

Stockbauer, J. Kunstgewerbliche Eisenarbeiten. (Geschichte der techn. Künste v. Bucher, 18.)

Thaly, K. Teppiche, Gobelins, Fahnen, Waffen und andere Seltenheiten in der Festung Ecsed 1669. (In magyar. Sprache.) (Archeologiai Értesitö, 1886, 2.)

Thompson, R. E. Protection to Home Industry: four lectures delivered in Harvard University, January 1885. 8⁰. New York. 5 sh.

Undset. Nordische Bronzen in Italien. (Zeitschrift für Ethnologie, XVIII, 1.)

Vachon, M. La Crise industrielle et artistique en France et en Europe. 18⁰, 320 p. Paris, Libr. illustrée, fr. 3. 50.

Valabrègue, A. La céramique de St. Amand. (Rev. des arts décor., 9.)

Yriarte, Ch. Le graveur d'épées de César Borgia. (Les lettres et les arts, 1. März.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Barthélemy, E. de. Statistique monumentale du département de la Marne. (Revue de l'Art chrétien, avril.)

Baudenkmale, die, in der Pfalz, gesammelt und herausg. von d. Pfälz. Kreisgesellsch. d. bayer. Architekten- u. Ingen.-Vereins. 2. Aufl. 1. Lfg. 4⁰, II, 16 S. mit eingedr. Illustr. u. Lichtdr.-Taf. Ludwigshafen, Lauterborn. M. 2. —.

Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im J. 1885. 8⁰, 66 S. Wien, Kubasta & Voigt. M. 1. 60.

Craandijk, J. Wandelingen door Nederland. Met platen naar de lithographien van P. A. Schipperus en wandelkaartjes. 2e druk. 8⁰, 8 en 296 bl. met 8 gelith. platen en 1 gelith. Kartje. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink. f. 1. 25.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler d. Königreichs Sachsen. Auf Kosten d. kgl. Staatsregierung herausg. vom k.

s. Alterthumverein. 7. Heft. 8⁰. Dresden, Meinhold & S. M. 4. —. (1.—7. M. 25. —.) Inhalt: Amtshauptmannschaft Chemnitz, berarbeit. von R. Steche. (63 S. mit eingedr. Holzschn. und 10 Beilagen.)

Gazette, la, des expositions, journal périodique, organ officiel du Bureau central auxiliaire des expositions. Nº 1 (15 mars 1886). f⁰, 12 p. avec grav. Abbeville, imp. Retau.

Goodyear, W. H. The Charvet Collection of ancient glass in the Metropolitan Museum. (Amer. Jonrnal of Archæol., I, 2. 3.)

Henszlmann, E. Die amtliche Classification der einheimischen Kunstdenkmäler. (In magyar. Sprache). (Archeol. Értesitö, 1886, 2.)

Klemm, Reisestudien, besonders im Bayerischen u. Fränkischen. Vortrag im Ulmer Alterthumsverein. (Württ. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., VIII, 4.)

Laurière, de. Promenade archéologique dans le val d'Aran. (Bullet. monumental, févr.)

Müller. Zur Geschichte der Kunst u. ihrer Denkmäler in Pommern. (Balt. Studien, XXXVI, 1.)

Notizen aus Kärnten. (Mitth. der k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 1.)

Pigeon, A. Le mouvement des arts en Allemagne. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Valverde, E. Plano y Guía del viajero en los Sitios Reales del Escorial, Aranjuez, El Prado y La Granja. Illustrada con planos y grabados. 8⁰, 47 p. Madrid, Murillo.

Valverde y Alvarez, E. Guia del antiguo reino de Castilla, provincias de Burgos, Santander, Logroño, Soria, Avila y Segovia, illustrada con un mapa, planos topográficos de las capitolas y ciudades importantes y con numerosos grabados. Viaje geográfico, artistico y pintoresco (Guia prático Valverde). 8⁰, 210 p. Madrid, Murillo, 1886.

Aarau.
— Kunstausstellung, schweizerische, pro 1886. Verzeichniss der in Aarau ausgestellten Kunstwerke. 8⁰, 18 S. Aarau, Sauerländer. fr. —. 30.

Agram.
— Album von Agram. (Text in kroat. Sprache.) 12 Photogr. Agram, Hartmann.

Amsterdam.
— **Bredius,** A. Toelichting der stoffering van Voorzaal en Rembrandtzaal van het Rijks-Museum. Post 8⁰, 12 bl. Amsterdam, C. L. v. Langenhuijsen. f. —. 10.

Antwerpen.
— Architektur, die, der deutschen Ausstellung in Antwerpen. (Wochenbl. f. Baukunde, 32, 33.)

— Exposition de M. M. Claus et Nys. (La Chron. des B.-Arts et de la litt., 1886, 3. 4.)

— Guide, notice et plan de l'exposition d'Anvers en 1885. 16⁰, 37 p. Lille, Desclée, De Brouwer et Cie.

— **Karl,** A. Anvers. Le cercle artistique de l'exposition, Émile Claus et Carl Nys. (La Féder. artist., 1886, 15—18.)

— **Kintsschots,** L. Anvers et ses Faubourgs, guide historique et description des monuments. Contenant la classification de l'Exposition universelle de 1885. 16⁰, XXII, 277 p. avec vign. et pl. Lille, Desclée, Brouwer et Cie.

— **Renard,** C. L'Académie d'Anvers. (La Fédération artist., 1886, 15—18.)

Athen.
— **Bigot,** Ch. Le musée Schliemann à Athènes. (Encyclop. d'Architecture, 10.)

— La récente trouvaille de l'Akropole d'Athènes. (Chron. des Arts, 13.)

Augsburg.
— **Berlepsch,** H. E. v. Die kunsthistorische Abtheilung der Schwäb. Kreisausstellung. (Allg. Ztg., B. 140 ff.)

— Gewerbe-, Industrie- u. kunsthistorische Ausstellung, Augsburger. (Wochenbl. f. Baukde., 1886, 20. 21.)

Avila.
— **Valverde y Alvarez,** E. Plano y guia del viajero en Avila, illustrada con planos y grabados (Guia practico Valverde.) 16⁰, 29 p. Madrid, Murillo, 1886.

Barmen.
— **Billung,** H. Die kunstgewerbl. Ausstellung in Barmen. (Mitth. d. mähr. Gew.-Mus., 4 ff.)

Basel.
— Dessins, les, du musée de Bâle. (L'Art de Paris, 523.)

Berlin.
— Die Architektur auf der Berliner Kunstausstellung. (Wochenbl. f. Baukde., 40. 41.)

— Ausstellung, die, der königl. Porzellanmanufactur. (Gegenwart, 16. — Sprech-Saal, 12.)

— Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, VII, 2. 3.)

— **Blasendorff.** Zur deutschen Gewerbeausstellung (Nordwest, 14.)

— Jubiläums-Ausstellung, die, der bildenden Künste in Berlin. II. (Centralblatt der Bauverwaltung, 20.)

— **Lauser,** W. Berliner akademische Jubiläums-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 22.)

— **Müller,** H. Die Jubelausstellung der Berliner Akademie der Künste. (Allg. Ztg., B. 145 ff.)

— **Nohlsheim,** P. Aus der Bilder-Galerie des Berliner Museums. (Kunst-Chronik, 14.)

— **Nyari,** A. Die Jubiläums-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 23 ff.)

— **Pabst,** A. Die Ausstellung der k. Porzellanmanufactur in Berlin. (Kunstgewerbebl., 7.)

— **Raffalovich,** A. Le Musée des arts décoratifs à Berlin. (Revue des arts décor., 10.)

— **Rosenberg,** A. Die Ausstellung der königl. Porzellanmanufactur in B. (Kunst und Gewerbe, V.)

— — Die Jubiläumsausstellung in B. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9 ff.)

— **Uhle,** M. Die Ausstellung der ethnographischen Sammlung von Dr. Finsch in B. (Allg. Ztg., B. 133.)

— Von der Jubiläums-Ausstellung. (Deutsche Bau-Ztg., 41 ff.)

— **Voss,** G. Die Jubiläums-Ausstellung. (Die Kunst f. Alle, 17.)

— **Woldt,** A. Die deutsche Gewerbeausstellung zu Berlin 1888. Nebst Plan des Treptower Parks und Umgegend. gr. 8⁰, 74 S. Breslau, Schottländer. M. 1. —.

— — Die deutsche Gewerbeausstellung in Berlin 1888. (Nord u. Süd, 4.)

Bernay.
— **Veuclin,** E. Les Antiquités de la ville de Bernay: L'Église Sainte-Croix, histoire et description. 16⁰, 36 p. Bernay, imp. Veuclin. (Extr. de l'hist. de la ville de Bernay.)

Bordeaux.
— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux le 20 mars 1886. 12⁰, 71 p. Bordeaux, imp. Gounouil. fr. —. 50.

Bordeaux.

— **Vallet,** E. Exposition de Bordeaux. (Courr. de l'Art, 17.)

Bremen.

— Die 25. Ausstellung des Kunstvereins. (Kunst-Chronik, 36.)

— Weihnachts-Ausstellungen, die kunstgewerbl., und das Kunstgewerbe in Bremen. (Mitth. d. Gew.-Museums in Bremen, 2.)

Brünn.

— Die Sammlung Wachsmann im Mähr. Gewerbe-Museum zu Brünn. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 3 u. 4.)

Brüssel.

— **Edmond,** L. et J. J.-J. Nos artistes à l'étranger. (La Fédération artist., 1886, 16—18.)

Budapest.

— **Bonez,** E. Das arabische Zimmer der Kunstgewerbeausstellung in Budapest. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 5.)

— **Pasteiner.** Die Madonna Bathory im National-Museum. (Ungar. Revue, VI, 2. 3.)

— **Szalay,** E. Das Kunstgewerbe auf der ungar. Landesausstellung 1885. (Ungar. Revue, 5. 6.)

Burgos.

— **Valverda y Alvarez,** E. Plano y guia del viajero en Burgos, ilustrada con planos y grabados. (Guia práctico Valverde). 16⁰, 60 pag. Madrid, Murillo, 1886.

Camerino.

— **Santoni,** M. Inventario della cattedrale di Camerino (1528). (Arch. stor. per le Marche e per l'Umbria, II.)

Cherbourg.

— **Durand-Gréville,** E. Le musée de Cherbourg. (Courrier de l'Art, 23 ff.)

Ciudad Real.

— **Valverda y Alvarez,** E. Guia del viajero en Ciudad Real y Almagro. Ilustrada con un plano y una vista di Ciudad Real. (Guia práctico Valverde.) 16⁰, 23 p. Madrid, Murillo, 1885.

Cuenca.

— **Valverda y Alvarez,** E. Guia y viajero en Cuenca y Huete, illustrado con un plano y una vista de Cuenca. (Guia practico Valverde.) 16⁰, 23 p. Madrid, Murillo, 1885.

Douai.

— **Gérard,** M. Le Musée de Douai. (Courrier de l'Art, 15.)

Edinburgh.

— **Gowans,** J. Edinburgh and its Neighbourhood in the days of our grandfathers: a series of illustrations of the remarkable old and new buildings . . . of Edinburgh as they appeared about 1830. With hist. and descript. sketches. 80 Illustrat. Roy 8⁰. 170 S. London, Nimmo. 12 sh. 6 d.

Florenz.

— **Del Badia,** J. Il corridore dal palazzo vecchio al palazzo Pitti. (Miscell. fiorentina, anno I, Nº 1.) 8⁰, 16 p. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa, 1886. L. 1. —.

— **Kleinpaul,** R. Florenz in Wort und Bild. Geschichte, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte. (In 20—24 Lfg.) 1. Lfg. f⁰, 12 S. mit eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. Leipzig, Schmidt & Günther. M. 1. —.

— Le nouveau Musée de la Tapisserie à Florence. (Rev. des arts décor., 10.)

Frankfurt.

— **Luthmer.** Zinn-Ausstellung in F. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 6.)

— Von der Administration des Städel'schen Institutes. (Kunst-Chronik, 25.)

Freiburg.

— A travers la cathédrale de Fribourg. (La Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, V, 10.)

Golino, Bez. Locarno, Schweiz.

— Il Tesoro della chiesa di Golino nel 1502. (Bull. stor. d. Svizz. ital., 1885, 12.)

Graz.

— **Ortwein,** A. Aus der Grazer Mal-Akademie. (Allg. Kunst-Chronik, 16.)

Havre.

— Catalogue de la bibliothèque de la ville du Havre. 2 vol. 8⁰. T. 1, 502 p.; t. 2, 557 p. Le Havre, imp. Hastin.

Karlsruhe.

— Ausstellung für Handwerkstechnik und Hauswirthschaft in Karlsruhe 1886. (Wieck's Gew.-Ztg., 17.)

— **Krauth.** Schülerarbeiten-Ausstellung d. grossherzogl. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. (Badische Gew.-Ztg., 18.)

Kopenhagen.

— Le musée archéolog. de Copenhague. (Chron. des Arts, 12.)

— **Pigorini,** L. Il museo nazionale archeologico di Copenaga. (Nuova Antologia, Anno XXI, 3. Serie, vol. 2, Fasc. 5.)

Limoges.

— Exposition scientifique et artistique de Limoges. (Courrier de l'art, 16 ff.)

London.

— The artistic aspect of the Colonial and Indian exhibition. (Art Journ., Juni.)

— The Colonial and Indian exhibition. (Art Journal, Juni.)

— **Du Bois,** A. A travers Londres. 8⁰, 119 p. avec nombreuses grav. dans le texte. Mons, H. Manceaux fr. 1. —.

— Exhibition of the Royal Academy. — The Grosvenor Gallery. (Art Journal, Juni.)

— Die Kolonial-Ausstellung in L. (Kunstgew.-blatt, 9.)

— **Monkhouse.** The Grosvenor Gallery. (Academy, 732.)

— **Philipps.** The Royal Academy. (Academy, 731.)

— **Rondot,** N. Saint-Jean, le peintre de fleurs, aux expositions universelles en 1851 et en 1855. 8⁰, 15 p. Lyon, Mongin-Rusand. (Extr. de la Revue lyonnaise.)

— Royal Society of Painters in Water-Colours. Illustr. Catalogue. 8⁰. London, Fisher Unwin. 1 sh. —.

— **Wedmore.** The Society of British Artists. (Academy, 733.)

— **Wolters,** P. Mittheilungen aus dem British Museum. (Jahrb. d. k. deut. arch. Instit., I, 1.)

Mailand.

— Catalogo della collezione di Gaspare Erba di Milano; oggetti di oreficeria ed argenteria, porcellane, maioliche, armi, bronzi, arazzi, tappeti, stoffe e merletti mobile ed oggetti diversi. 8⁰, 64 p. Milano, tip. Luigi di G. Pirola.

München.

— **Berlepsch,** H. E. v. Kunstgewerbliches aus München. (Kunstgew. Bl., 7.)

Neapel.

— Le Musée de Naples: Grande salle des bronzes. (Mag. pittoresque, 15 mars.)

New York.

— **Durand-Gréville,** E. Le commerce des tableaux et la vente Morgan. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Paris.

— Les Bibliothèques d'art décoratif à Paris. (Revue des arts décor., 7.)

Paris.

— **Boyer d'Agen.** Le Salon et l'Atelier en 1886. (Revue internat., X, 4.)

— **Burty,** Phil. Les collections de Laurent-Richard. (L'Art, 528.)

— Catalogue de la huitième exposition de peinture par Marie Bracquemont, Guillaumin, C. Pissarro, Rouart, Vignon, Zandomeneghi etc. Du 15 mai au 15 juin. 16⁰, 20 p. Paris, Imp. Morris père et fils.

— Catalogue de la huitième exposition de la Société d'aquarellistes français [1886]. 8⁰, 72 p. et grav. Paris, imp. Jouaust et Sigaux. fr. 3. —.

— **Champier,** V. Paul Baudry, décorateur: Exposition de son œuvre à l'école des beaux-arts. (Rev. des arts décor., 10.)

— **Chennevières.** Le Louvre en 1848. (Artiste, décembre.)

— **Dargenty,** G. Exposition des œuvres de Paul Baudry. (Courrier de l'Art, 16.)

— — Exposition des œuvres de Bonvin. (Courr. de l'Art, 23.)

— — Exposition des Pastellistes français. (Courrier de l'Art, 15.)

— **Dierks,** H. Brožik und Munkacsy. (Allgem. Kunst-Chronik, 12.)

— **Eudel,** P. L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1884—1885. Avec une préface par Burty. 18⁰, XXIII—456 p. Paris, Charpentier et Cie. fr. 3. 50.

— Explication des ouvrages de la peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées, le 1er mai 1886. 18⁰, CXLVIII—463 p. Paris, imp. P. Dupont. fr. 1. —.

— Exposition de tableaux et de dessins de François Bonvin. (Chron. des Arts, 20.)

— Exposition des pastellistes français. (Chron. des Arts, 15.)

— **Graul,** R. Pariser Ausstellungen. (Kunst-Chronik, 34.)

— **Lafenestre,** G. Paul Baudry et son exposition posthumes. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— **Ledrain.** Les acquisitions du musée oriental du Louvre 1884, 1885. (Artiste, déc.)

— **Mely,** F. de. Bibliographie. Catalogue de la collection du baron Ch. Davillier. 8⁰, 4 p. avec 2 vignettes. Paris, Leroux. (Extr. de la Rev. archéolog.)

— Musée national du Luxembourg. (Courrier de l'Art, 14.)

— **Phillips.** The Baudry Exhibition. (Academy, 728.)

— **Pottier,** E. Les terres cuites de Myrina au Musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

— **Baudot,** A. de. L'architecture au Salon. (L'Art, 530.)

— Catalogue illustré du Salon, contenant environ trois cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas 1885. (8e année.) 8⁰, 280 p. avec 302 gr. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— **Dierks,** H. Der Salon. (Allg. Kunst-Chronik, 19 ff.)

— **Geffroy,** G. Les œuvres décoratifs au Salon de 1886. (Revue des arts décor., VI, 11.)

— Guide du Salon de 1886, du 1er mai au 30 juin. Peinture et sculpture, œuvres signalées par la presse. (1e année.) 2e ed. 8⁰, 30 p. avec fig. Paris, Pinaud. fr. —. 50.

— **Lostalot,** A. de. Le Salon de 1886. (Gaz. des B.-Arts, juin ff.)

— **Noulens,** J. Artistes français et étrangers du Salon de 1885, rangés et appréciés dans l'ordre alphabétique. 18⁰, XIX, 257 p. Paris, Dentu. fr. 3. —.

Paris.

— Lerol, Salon de 1886. (L'Art, 527 ff.)

— The Paris Salon. (Art Journal, Juni.)

— Salon, le, militaire de 1886 (1ère année). Publication de luxe illustrée; texte de Jul. Richard. No 1. 30 avril 1886. 4⁰, 8 p. et 4 photogr. hors texte sur chine. Paris, Moutonnet.

Reims.

— **Brunette,** N. Souvenirs archéologiques et notes relatives à l'état de la ville de Reims. 8⁰, 186 p. Meaux, imp. Destouches.

Rom.

— **Angelucci,** A. L'armeria reale di Torino alla mostra dei metalli artistici in Roma: notizie per la compilazione del catalogo. 8⁰, 15 p. Rom, stab. Giuseppe Civelli.

— **Barbier de Montault.** La collection Scalambrini à Rome. (Rev. de l'art chrét., 4.)

— **Busiri,** A. Insigne accademia romana di s. Lucca: lettera aperta all' illmo signore dott. Ferdinando Gregorovius. 16⁰, 14 p. Roma, stab. tip. dell' Opinione, 1886.

— Catalogo delle opere esistenti nelle sale di esposizione del palazzo di belle arti in via Nazionale (Società degli amatori e cultori delle belle arti in Roma: esposizione dell anno 1886, LVII dalla fondazione). 8⁰, 55 p. Roma, tip. Fratelli Pallotta, 1886.

— Esposizione retrospettiva e contemporanea di oggetti artistici di metallo: regolamento intorno dell' esposizione (Museo artistico-industriale, Roma). 8⁰, 6 p. Roma, stab. Giuseppe Civelli, 1886.

— **Gregorovius,** F. Die Zerstörungen beim Umbau Roms. (Kunst-Chronik, 27.)

— **Grimaldi,** B. Discorso pronunziato all' inaugurazione dell' esposizione di oggetti artistici di metallo in Roma, 1886. 4⁰, 16 p. Roma, tip. eredi Botta.

— **Grimm,** E. La distruzione di Roma: lettere tradotta da C. V. Giusti, e preceduta da una lettera del traduttore. 8⁰, 28 p. Firenze, Loescher e Seeber, 1886. L. 1. —.

— Museo artistico-industriale di Roma: statuto. 8⁰, 12 p. Roma, stab. Giuseppe Civelli, 1886.

— **Pérate,** A. La destruction de Rome. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— La collection Scalambrini à Rome. (Rev. de l'art chrét., avril.)

St. Gallen.

— Jahresbericht, dreissigster, über die Museums-Gesellschaft in St. Gallen, 1885. 8⁰, 20 S. St. Gallen, Kälin'sche Buchdruckerei.

Santander.

— **Valverde y Alvarez,** E. Plano y guia del viajero en Santander y Santoña; illustrada con planos y grabados (Guia practico Valverde). 16⁰, 23 p. Madrid, Murillo, 1886.

Schwerin.

— Gemälde, 70, älterer Meister des grossherzogl. Museums zu Schwerin, in Lichtdr. von Johs. Nöhring. Mit kurzen Erläuterungen von Frdr. Schlie. f⁰, 29 S. Lübeck, Nöhring. M. 1. 50.

Segovia.

— **Valverde y Alvarez,** E. Plano y guia del viajero en Segovia; illustrada con planos y grabados (Guia práctico Valverde). 16⁰, 44 pág. Madrid, Murillo, 1886.

Stuttgart.

— Ausstellung der Kunstgewerbeschule. (Kunst u. Gewerbe, V.)

Toledo.

— **Valverde y Alvarez,** E. Guia del viajero en

Toledo, ilustrada con un plano de la población y varios grabados (Guia práctico Valverde). 16°, 50 p. Madrid, Murillo, 1885.

Weil.

— **Hartmann**, J. Denkwürdigkeiten der ehemal. schwäb. Reichsstadt Weil. Mit 12 Abbildgn. 8°, III, 32 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. M. 1. —.

Wien.

— Aquarellisten, unsere. Aquarell-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 20. 23.)

— **Boeheim**, W. Die Sammlung alter Geschütze im k. k. Artillerie-Arsenale zu Wien. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 2.)

— **Deininger**, J. Die Architektur a. d. 16. Jahres-ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 14.)

— **Engerth**, E. R. v. Kunsthistorische Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde. III. Bd. Deutsche Schulen. 8°, VIII., 387 S. Wien, Selbstverlag der Direction, 1886. M. 6. —.

— **Falke**, J. v. Die Ausstellung weiblicher Handarbeiten im k. k. österr. Museum. (Wiener-Ztg., 68, 69.)

— — Eine Ausstellung für kirchliche Kunst. (Wiener Ztg., 125.)

— **Folnesics**, J. Die Stickereien und Spitzen im Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, 17.)

— — Nationale Hausindustrie. (Ausstellung im Oesterr. Museum.) (Allg. Kunst-Chronik, 20.)

— **Glücksmann**, H. Raab-Ausstellung im Oesterr. Kunstverein. (Allg. Kunst-Chronik, 15.)

— **Ilg**, A. Die Ausstellung von Frauenarbeiten im Oesterr. Museum. (Die Presse, 76.)

Wien.

— Die Jahres-Ausstellung im Künstlerhause. (Kunst-Chronik, 27.)

— Künstlerhaus; Jahres-Ausstellung. (Allg. Ztg., B. 91.)

— Kunstgewerbeverein, Wiener. Bericht über die Märzversammlung. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 4.)

— **Langl**, J. Die erste Ausstellung der Wiener Aquarellisten. (Kunst-Chronik, 33.)

— **Pauntes**. Courrier de Vienne. (Courrier de l'Art, 22.)

— **Ringer**, Paul. Die 16. Jahres-Ausstellung im Künstlerhause. (Allgem. Kunst-Chronik, 12 ff.)

— **Rosenberg**, M. Aus der Sammlung Figdor in Wien. Kunstgewerbebl., 8.)

— Special-Ausstellung weiblicher Handarbeiten im k. k. Oesterr. Museum für Kunst u. Industrie (März, April, Mai 1886). Führer und Bericht. 8°, 39 S. Wien, Verlag des Oesterr. Museums. fl. —. 25.

Wiener-Neustadt.

— **Boeheim**, W. Die Gründung und bauliche Entwicklung von Wiener-Neustadt. Vortrag, geh. am 27. Febr. im Saale des Landes-Lehrer-Seminars zu Wiener-Neustadt. 8°, 18 S. Wien, Hölder. M. —. 60. (Mitth. d. Vereins z. Erhalt. d. Kunstdenkmale in W.-Neustadt, I.)

Zürich.

— Die Schweizerische Kunstausstellung. (Kunst-Chronik, 36.)

Zwickau.

— **Mothes**, O. Alterthümer in Zwickau u. Umgegend. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 1.)

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

DATE	ISSUED TO